1-1487/02

ИСКУССТВО КИНО

2002

«Река»

Режиссер Алексей Балабанов

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**CONTEMPORARY ART В «КОНТЕКСТЕ»: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРЕЖДЕ, СИДЯ НА ПРОКУРЕННОЙ КУХНЕ, ХУДОЖНИК ОЩУЩАЛ СЕБЯ В ЦЕНТРЕ СОБЫТИЙ. НЫНЕ ОН ОКАЗАЛСЯ БРОШЕННЫМ НА ПРОИЗВОЛ СУДЬБЫ.** *АЛЕКСЕЙ ХАНЮТИН* ❑**БЕРЛИН-2002: «ТОЧКИ РОСТА» КРИЗИС КРУПНОМАСШТАБНЫХ ПРОЕКТОВ РАЗРЕШАЕТСЯ ПРОРЫВОМ В ОБЛАСТЬ КАМЕРНОГО, СОМАСШТАБНОГО ЧЕЛОВЕКУ КИНО.** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**«В ПОНЕДЕЛЬНИК УТРОМ»: ПРИМЕТЫ «БУДНИЧНОЙ ФАНТАСТИКИ» ЭТО ФИЛЬМ О РИТУАЛАХ, КОТОРЫЕ РАЗБАВЛЯЮТ РУТИННЫЕ БУДНИ И ПОДДЕРЖИВАЮТ РАЗВАЛИВШИЙСЯ УКЛАД ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ.** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**МОЛЧАНИЕ МУЗ И ПУШЕК МЫ ПРЕВРАЩАЕМСЯ В ОБЩЕСТВО, ГДЕ ТОЛЬКО ПРОГНОЗ ПОГОДЫ ОСТАЕТСЯ ТЕМОЙ, НЕ ПОРОЖДАЮЩЕЙ КОНФЛИКТОВ.** *ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ* ❑**КИНО УКРАИНЫ КАК ЦАРСТВО ТЕНЕЙ РАБОТАЮЩИЙ В ЭТОМ ЦАРСТВЕ РЕЖИССЕР НЕВОЛЬНО ОКАЗЫВАЕТСЯ ТРАГИКОМИЧЕСКОЙ ФИГУРОЙ.** *ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК* ❑**МАСТЕР-ГЛАЗ ОПЕРАТОРА КИЛОМЕТРЫ ПЛЕНКИ, НА КОТОРОЙ НАПЕЧАТАН БУДУЩИЙ ФИЛЬМ, — ПАРТИТУРА БУДУЩИХ ЗРИТЕЛЬСКИХ ВОЛНЕНИЙ.** *ДМИТРИЙ ДОЛИНИН* ❑**«ЗАЧЕМ ВСЕ ЭТО БЫЛО, ЗАЧЕМ ВСЯ ЭТА ЖИЗНЬ?» Я ХОЧУ СНЯТЬ КАРТИНУ О ТОМ, КАК ЧЕЛОВЕК, ОДНАЖДЫ ПРОСНУВШИСЬ И ВЗГЛЯНУВ НА СЕБЯ В ЗЕРКАЛО, ВДРУГ ИСПУГАЛСЯ** *АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ* ❑**МАЛЕНЬКАЯ ЭЛЕГИЯ СВЯТЫЕ ПЕЧАЛИ СО ВРЕМЕНЕМ СВЕТЛЕЮТ** *ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН*

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

6 АНДРЕЙ ЗОРИН:
«Творческий импульс не должен заглохнуть»
Беседу ведет Н.Сиривля

7 АЛЕКСЕЙ ХАНЮТИН
Пир во время чумы?
Беседу ведет Н.Сиривля

12 ЛЕВ ЕВЗОВИЧ:
«Мы очень хорошо понимаем, где мы, кто мы и что мы делаем»
Беседу ведет Е.Кутловская

18 АНДРЕЙ БАРТЕНЕВ:
«Мне страшно...»
Беседу ведет Е.Кутловская

23 ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ:
«Никакой трагедии я не вижу»
Беседу ведет Н.Сиривля
Фильм Алексея Ханютина **«Контекст»** и постсоветский художественный «андерграунд»

РЕПЕРТУАР

27 НИНА ЦЫРКУН
Taking sides
Берлин-2002

29 ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Аутсайдер
«Корабельные новости», режиссер Лассе Хальстрём

32 НИНА ЦЫРКУН
Парень встретил девушку
«Плохой парень», режиссер Ким Ки Дук

35 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Изо дня в день
«В понедельник утром», режиссер Отар Иоселиани

37 АНТОН ДОЛИН
Кровь, морковь и еще это самое, третье
«Рай», режиссер Том Тиквер

41 АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Фэери
«Унесенные духами», режиссер Хаяо Миядзаки

44 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Дивертисмент
«8 женщин», режиссер Франсуа Озон

47 ЕЛЕНА СТИШОВА
Части речи
«Река», режиссер Алексей Балабанов

50 Е.ГУСЯТИНСКИЙ
Век невинности остался в прошлом
«Займемся любовью», режиссер Денис Евстигнеев

КОММЕНТАРИИ

55
ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ
Прогноз погоды как феномен российской культуры

58
ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ
Публикация

ИМЕНА

63
ФРАНСУА ОЗОН
Кукольный дом
Интервью ведет Жан-Пьер Лавуанья
Режиссер о своем новом фильме **«8 женщин»** и о творческом методе

71
С.МЕДЫНСКИЙ
Снимать — значит думать
Портрет оператора-документалиста Ирины Уральской

78
НИНА ЦЫРКУН
«Виртуальное киноведение» Геннадия Масловского
Памяти киноведа

РАЗБОРЫ

81
В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Рожденный ползать освобождает взлетную полосу
Амстердамский МКФ и документальная «Догма»

88
КЛАУС КРИСТЕНСЕН
Принципы «Догмы» и документальное кино

94
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Тень вещества
Украинское кино сегодня

ОПЫТ

101
ДМИТРИЙ ДОЛИНИН
Киноизображение для «чайников»
Уроки операторского мастерства

ПУБЛИКАЦИИ

115
ОЛЬГА СУРКОВА
Хроники Тарковского. «Зеркало»
Дневниковые записи с комментариями

ЧТЕНИЕ

133
ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН
Домашние ангелы
Последнее эссе писателя

141
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ
Водитель для Веры
Сценарий

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Контекст», режиссер А.Ханютин

Художественные процессы в разных видах искусства развиваются крайне неравномерно. Возможно, поэтому очень важные теоретические проблемы ускользают из поля зрения исследователей, например кинематографа, в силу отсутствия соответствующей терминологии или даже предмета. Скажем, применительно к кино не употребляется термин «современное искусство». Что это? Искусство XX вѐка? Но кинематограф целиком и полностью является таковым. Авангард? Но в истории кино этот термин принято относить к 20-м годам и только. Андерграунд? Но этот круг явлений, связанных в основном с понятием «параллельное кино», занимал нас в конце 80-х, а потом «параллельное кино» как-то растворилось в общем потоке перестроечного кинематографа.

Однако в других видах искусства, где разрыв между классической традицией и нынешними формами принципиален, понятие «современное искусство» (Contemporary Art) становится базовым для самоопределения художника, для организации художественной жизни, для осмысления того, как эстетическая практика соотносится с реалиями постиндустриального мира. Все это, безусловно, важно и для кино, ибо как искусство синтетическое оно не может быть изолировано от процессов, происходящих в музыке, изобразительном искусстве, архитектуре, фотографии, в современных направлениях пластического искусства и т.д. Потому мы и решили поговорить о российском Contemporary Art на страницах журнала.

Поводом и отправной точкой для этого разговора послужил документальный фильм «Контекст» (Between there and here) режиссера Алексея Ханютина по сценарию, написанному им совместно с Андреем Зориным. Его героями стали представители разных областей российского современного искусства: композитор-минималист Павел Карманов, хореограф из Екатеринбурга Александр Пепеляев, группа художников «АЕС+Ф», а также художник, фэшн-дизайнер и постановщик перформансов Андрей Бартенев.

АНДРЕЙ ЗОРИН:

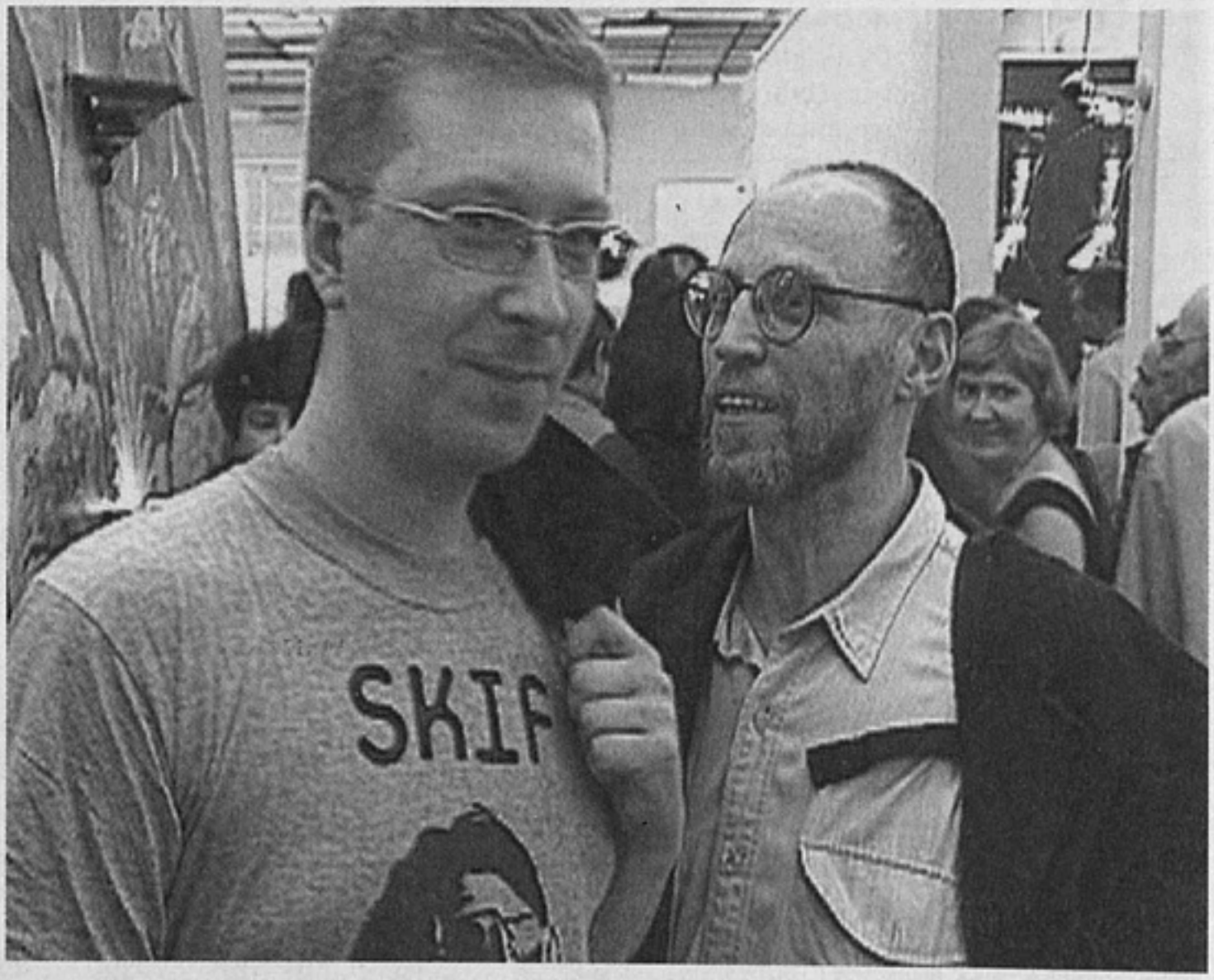
«Творческий импульс не должен заглохнуть»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Фильм построен на монологах четырех основных персонажей (если группу «АЕС+Ф» воспринимать как единое творческое лицо). Вы выбрали именно этих художников, потому что их творческие судьбы, проблемы и способ профессиональной реализации характеризуют, с вашей точки зрения, общий контекст существования современного российского искусства?

Андрей Зорин. Мы многих снимали. Число персонажей было изначально гораздо большим. Но тут действуют разные факторы. Бывает, люди потрясающе интересно работают, но не умеют красиво об этом сказать. А нам важно было, как человек формулирует. Кроме того, значим был и видеоматериал. У кого-то в жизни как раз в период съемок были интересные художественные события — выставки, премьеры, на которые можно было положить их речь. А у кого-то, наоборот, затишье. Нам важно было снять людей, работающих в разных сферах искусства и при этом заметных и представительных. Выбор был широк, но в результате мы остановились на четверых. Они как-то хорошо смонтировались, дополнили друг друга.

Н.Сиривля. Если суммировать общее впечатление от фильма, это картина о людях, которые, открыв для себя в некий момент новые формы, краски, саму возможность говорить на другом художественном языке, в какой-то степени реализовали эти свои желания и интересы. А потом «скисли». В самом фильме очевиден сюжетный и энергетический перелом, когда ближе к финалу герои начинают говорить, что им «скучно», «здесь ничего не получится», в этой стране они не видят для себя перспектив... Почему так происходит?



П.Карманов и Д.А.Пригов в фильме «Контекст»

А.Зорин. Ну, знаете, нельзя говорить, что они «скисли». Они работают и весьма успешно. Когда мы снимали, меня тоже резануло несоответствие между пессимистическим тоном их оценки ситуации и бросающейся в глаза чрезвычайной успешностью их деятельности. Набитые залы, роскошная площадка для экспонирования их работ... Но у нас был выбор: навязывать свою точку зрения, свое видение ситуации или довериться интуиции тех, кого мы снимаем. Насколько эта интуиция, разделяемая, кстати, большинством наших героев, окажется верной или неверной — трудно сказать. Сама ситуация — творческая. Что заставляет людей, добившихся успеха, оценивать ее в таких пессимистических тонах? Может быть, это традиционная российская склонность ныть и жаловаться. А может быть, действительно, они правы, когда предчувствуют, что все это смоет какой-то волной...

Российское современное искусство пребывает в подвешенном состоянии, а эта ситуация не может продолжаться вечно. Вот в какой мере оно найдет себя здесь? Это зависит от художников, от артистической среды и от общего настроения социума. В 90-е годы современное искусство добилось больших успехов. Оно очень интересное, праздничное, живое, очень красивое... Это то, что вносит в нашу унылую среду разнообразие и яркость, которых так не хватает. Возможно, мы будем вспоминать о 90-х годах с изумлением, как вспоминаем о 20-х: ведь надо же, было! И через тридцать-сорок лет будем возвращаться к наследию 90-х, когда что-то начиналось, но не состоялось. С одной стороны, учитывая краткость срока, ощущение поразительное: как много всего, как богато... С другой стороны, пессимизм художников наводит на грустные размышления: 90-е кончились, и возникла внутренняя неуверенность, будет ли подхвачен этот порыв? Что придет на смену? Может, появится что-то новое, какие-то новые творческие продукты. В конце концов, это нормально: одно поколение уходит, другое приходит... Но есть серьезное опасение, что произойдет некое закручивание гаек. Или возобладает этакое ретро-ностальгическое настроение, очень характерное, к сожалению, для русского разговора об искусстве, о жизни: мол, все у нас в прошлом было прекрасно. Перевес консервативных задач над задачами современными губителен для искусства. Творческий импульс не должен заглохнуть, он должен быть воспринят людьми...

АЛЕКСЕЙ ХАНЮТИН

Пир во время чумы?

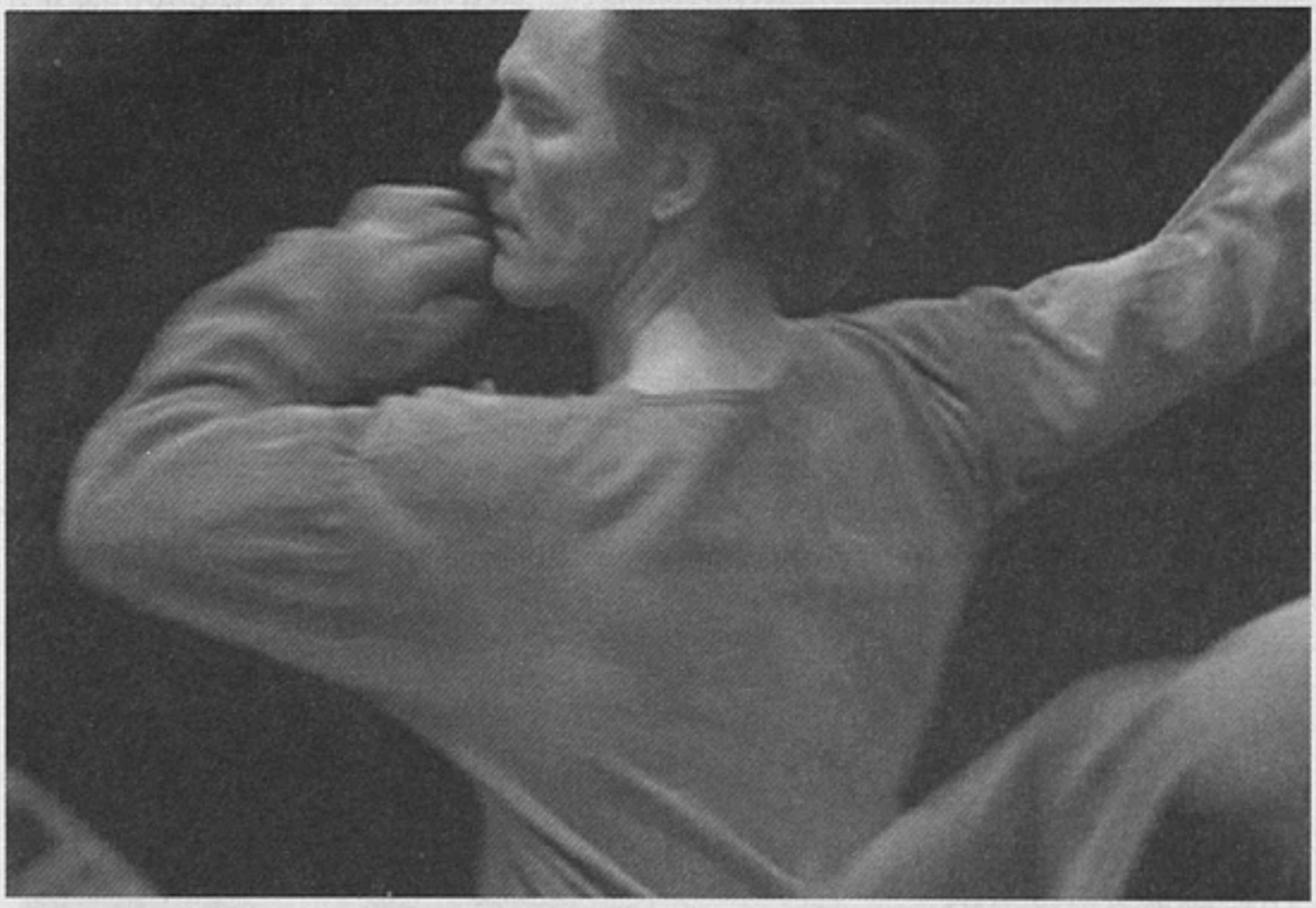
БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Фильм называется «Контекст». Значит ли это, что вас интересовало не столько само искусство, то есть художественные тексты, производимые героями ленты, сколько среда, условия, в которых существуют они и — шире — все современное российское искусство?

Алексей Ханютин. Да, предметом нашего фильма было не творчество Павла Карманова, Андрея Бартенева или других уважаемых мною людей, а та ситуация, в которой они находятся. Априори мы исходили из того, что искусство в том, что они делают, наличествует. Оно может нравиться или не нравиться, но в данном случае мы не претендовали на роль художественных критиков. Я бы сказал так: мы с Андреем Зориным (соавтор сценария) описали свою собст-

венную ситуацию; фильм — в какой-то степени наш автопортрет. Вообще говоря, я не большой поклонник этого жанра. Обычно я работаю с далеким от меня жизненным материалом. Следуя хорошо отработанной в документальном кино схеме, я отправляюсь в российскую глубинку, в армейскую казарму, в тюрьму, чтобы предъявить референтной для меня социальной группе свидетельство о жизни аборигенов из иных экзотических для «культурного общества» социальных страт. Быть может, впервые я снял фильм, описывающий мою собственную социальную группу, людей, с которыми у меня нет психологической и культурной дистанции. Во время съемок я с удивлением обнаружил массу совпадений между собой и героями даже на уровне биографических подробностей.

Н.Сиривля. В биографиях героев тоже много совпадений. Андрей Бартенев рассказывает о том, какой шок испытал от встречи с полотнами Рокуэлла Кента, Александр Пепеляев — о том, как впервые увидел балеты Бежара, Павел Карманов — как услышал записи с музыкой Райха и Наймана. То есть каждый из них в какой-то момент открыл для себя язык современного искусства, с чего, собственно, все и началось. У вас тоже было такое открытие?



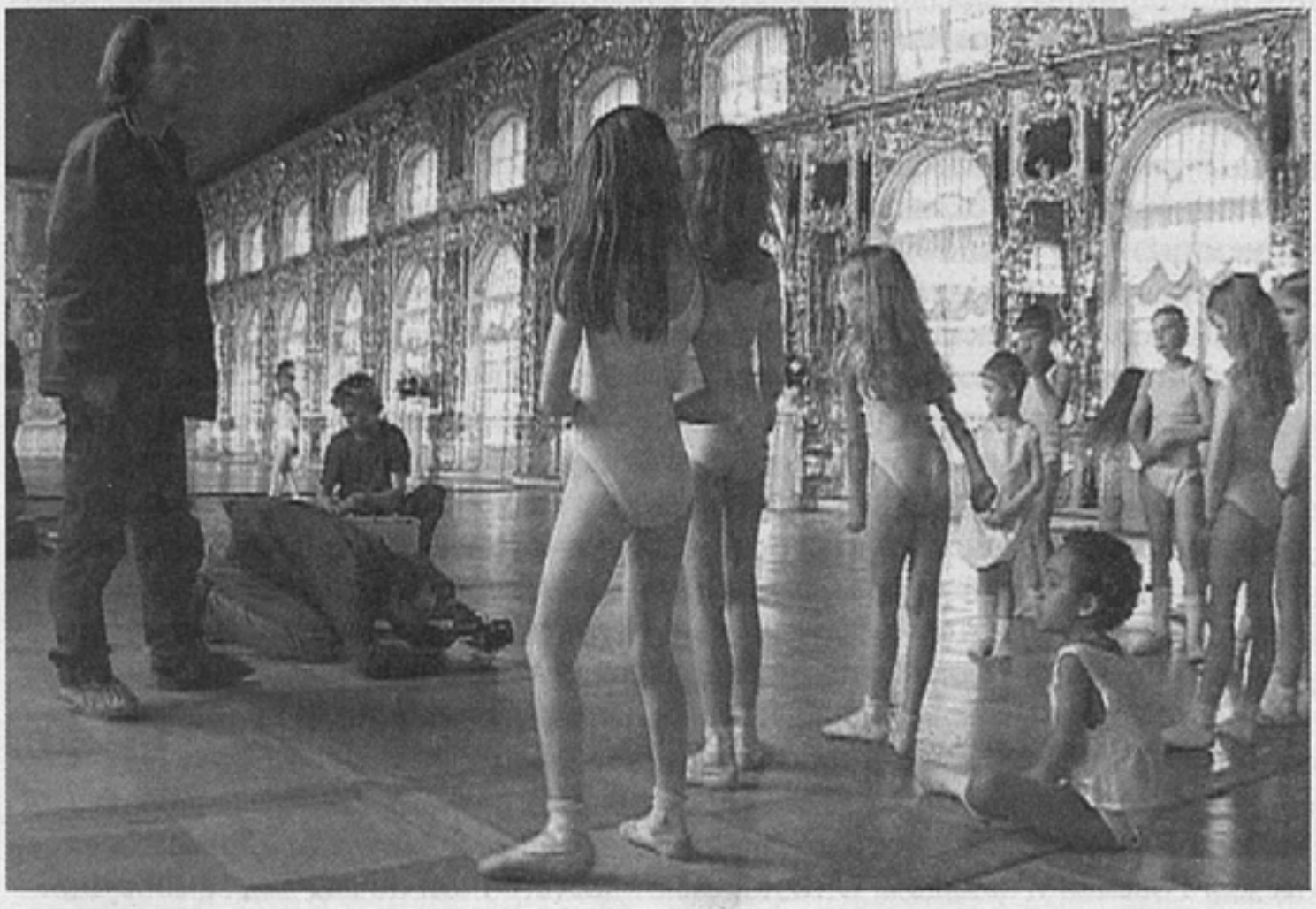
А.Пепеляев в фильме «Контекст»

А.Ханютин. Одно из самых сильных кинематографических впечатлений юности, в значительной мере определившее выбор профессии, — «Солярис» Тарковского. До этого было увлечение живописью, уроки которой я брал у Бориса Биргера. По своему статусу это был типичный нонконформист, гонимый властями. В эстетическом же плане — художник вполне традиционный, писавший салонные портреты диссидентов в стилистике, напоминавшей позднего Фалька. Так что воспитывался я на художественных образцах, которые трудно отнести к Contemporary Art. Западное кино мне, как и всем моим сверстникам, удавалось увидеть урывками, многое доходило в пересказах. Кстати, блестящим мастером этого специфического жанра был мой отец. Я до сих пор помню его замечательную устную рецензию на «Кто-то пролетел над гнездом кукушки». Фильм Формана, который я посмотрел уже в перестроечное время, оказался гораздо скромнее и тривиальнее этой замечательной устной рецензии. Словом, все было как в старом советском анекдоте про групповой секс. «Что такое групповой секс в Швеции? Собирается группа молодых людей и занимается сексом. Что такое групповой секс в Польше? Собирается группа молодых поляков и смотрит фильм о том, как шведы занимаются групповым сексом. Что такое групповой секс в СССР? Собирается компания, и человек, побывавший в Польше, рассказывает, как поляки смотрят шведский фильм о групповом сек-

се». Система получения сведений о западном искусстве была примерно такая же — многоступенчатая, опосредованная редкими выставками и гастролями, польскими журналами, рассказами очевидцев, ворованными черно-белыми копиями фестивальных фильмов.

Н.Сиривля. Быть может, волна информации, хлынувшая в какой-то момент в бреши системы, и спровоцировала во многом артистический бум 90-х?

А.Ханютин. О каком буме вы говорите? Большинство художников, с которыми мы связываем понятие «Contemporary Art», начинали еще до перестройки. Тот же Дмитрий Александрович Пригов или Александр Бродский (эпизод с ним, к сожалению, выпал из окончательного монтажа фильма) — люди, осуществившиеся еще в советскую эпоху. Думаю, что в эстетическом плане ничего принципиально нового у нас за последние пятнадцать лет не появилось. Другое дело, что в 90-е годы коренным образом изменился социальный и психологический контекст бытования искусства. Прежде, сидя на прокуренной московской или питерской кухне, художник так или иначе ощущал себя в центре событий. Чем больше государство давило на «творческую интеллигенцию», тем больше укреплялась она в сознании своей значимости, избранности, своей



Л.Евзович
в фильме «Контекст»

особой миссии. И эти претензии имели резон. Здесь действительно проходил передний край идеологической борьбы двух мировых систем, и всякий, пусть даже слабый и не вполне благозвучный звук, доносившийся из-за железного занавеса, привлекал пристальное внимание. Ныне российский художник оказался брошенным на произвол судьбы. Он перестал быть интересен как собственному государству, так и его прежним идеологическим противникам. Музыка, кино, живопись отечественного производства оказались таким же неходовым товаром, как российские трактора и стиральные машины. Мы в одночасье стали культурной провинцией, окраиной, скажем так, цивилизованного мира. Мы утратили ощущение значимости того, что делаем, своей причастности к чему-то главному.

Н.Сиривля. Какова же роль современного искусства в нынешней российской реальности?

А.Ханютин. Contemporary Art у нас практически не имеет государственной поддержки, очень небольшая, узкая аудитория способна его оценить, у него нет экономической и институциональной базы... Но его косвенное влияние на культуру весьма существенно. Вообще, культура представляет сложно сбалансированную систему, в которой важны все элементы. Исчезновение или деградация одного из них может самым пагубным образом сказаться на состоянии

всей системы. В советском кинематографе, например, явно деградировало жанровое кино, кино ориентированное на массового зрителя. В итоге нежизнеспособной оказалась вся институция, не выдержавшая конкуренции с телевидением и американскими блокбастерами.

Н.Сиривля. Мне кажется, вокруг современного искусства сложилась достаточно развитая инфраструктура. Существует множество галерей, выставок, фестивалей, журналов, сайтов. Более того, появились признаки востребованности этого искусства со стороны бизнес-элиты. В общем, складывается ощущение, что спрос и предложение в этой сфере в известной мере уравновешивают друг друга. Да, не хватает, возможно, государственной поддержки, но нет ни злостного невнимания к этим явлениям, ни замалчивания их, ни преследования. Все герои вашего фильма — люди успешные, добившиеся признания. И все равно они чувствуют себя невостребованными в стране, живут с настроением, что нужно паковать чемоданы, что ничего здесь не будет. С чем это связано? Почему у них нет ощущения перспективы?

А.Ханютин. Думаю, дело во второсортности, которая как будто выдается тебе вместе с паспортом и графой «born in Russia». Второсортность изначально заложена в технике и материалах, с которыми мы работаем, второсортность — в несопоставимых с западом бюджетах, в недоступности фондов и рынков, которыми пользуются все члены европейского сообщества. На фестивале «Российская платформа театров танца ЦЕХ» было представлено два балета Саши Пепеляева. Один он поставил в Финляндии, в скромном муниципальном театре города Турку, другой здесь — в своем собственном театре «Кинетик». Обе постановки объединяли схожие хореографические идеи, фирменные пепеляевские приемчики. Но у финнов они были доведены до уровня качественного рыночного продукта. А у нас остались талантливой самодеятельностью. Здесь фатальным образом сказалась элементарная нехватка денег, отсутствие репетиционной базы и т.п. Да и все герои нашего фильма до сих пор живут либо за счет западных грантов, либо за счет продаж и выставок на том же Западе. И причина не только в том, что у нашего государства нет денег на культуру. Даже те относительно небольшие средства, что имеются, распределяются отнюдь не в пользу современного искусства. Субсидируется Бог знает что — какие-то совершенно бессмысленные, застойные коллективы и мероприятия. Но категорически нет денег на то, что хоть как-то соотносимо с современным искусством, с тем, что при определенной поддержке могло бы стать конкурентоспособным рыночным товаром, культурным продуктом, годным на экспорт.

Н.Сиривля. Фильм имеет второе название — Between there and here. Иначе говоря, искусство, о котором идет речь, существует «между там и здесь»...

А.Ханютин. Скорее не искусство, а люди, которые некоторым образом зависли между Россией и Западом. Они не имеют достаточной почвы для самоосуществления в России, но и на Западе их не очень-то ждут. Или они сами по каким-то причинам не могут и не хотят там укореняться. И потому находятся between there and here — в некоем подвешенном состоянии.

Н.Сиривля. И каковы, по-вашему, перспективы: туда или сюда?

А.Ханютин. Вопрос можно поставить шире: каковы перспективы страны? Я не думаю, что можно построить цивилизованный арт-рынок в отдельно взятом виде искусства, в масштабе одной галереи или студии. В конечном итоге все зависит от того, как пойдут дела в целом. Современное искусство тесно связано с развитием рынка и демократических институтов. Если будет здесь какая-то экономическая стабильность, если будут нормально развиваться демократические институты — тогда рано или поздно все будет в порядке и с искусством. Впрочем, на тему «рано или поздно» хорошо рассуждать абстрактно. У каждого художника своя творческая биография, своя жизнь, и эта жизнь конечна. Принято считать, что лишения во имя светлого будущего не желает терпеть только тупой обыватель, не имеющий высших интересов. Художник в этом смысле тот же обыватель. Он хочет реализоваться немедленно, здесь и сейчас, а не через пятнадцать-двадцать лет, когда, глядишь, все наладится. Тем более что счастливое будущее с развитым рынком и демократией сегодня все явственно отодвигается в какие-то совсем уже туманные дали.

Н.Сиривля. Мне кажется, наименее нервно из всех героев вашего фильма чувствует себя Павел Карманов, который помимо крупных произведений сочиняет музыку для рекламы прокладок, делает это с очаровательным цинизмом и прекрасно выживает. Его хватает на то и на другое. Может быть, это выход? Или такой способ существования подходит не всем?

А.Ханютин. Карманову уникальным образом повезло: в силу ряда своих жизненных обстоятельств он попал в обойму коммерческих композиторов, которые работают на рекламу. Но рядом огромное число музыкантов, может быть, не менее ярких, чем Павел Карманов, буквально нищенствуют. О чем говорить?! На всю Москву, многомиллионный мегаполис, существует только одна площадка, где регулярно исполняется современная музыка. В то время как в куда меньших по своим масштабам Вене или Амстердаме несколько десятков таких площадок...

Н.Сиривля. Есть дивный анекдот, который точно подходит к Карманову. «Встречаются два выпускника консерватории. Один говорит: «Написал симфонию, никто ее не покупает, никто не исполняет. Беда. Ну а ты как?» Другой отвечает: «Все что ни напишу — тут же покупают на корню». — «В каком же стиле ты работаешь?» — «В стиле минимализма». — «Как это?» — «Ум-м-м, Данон!» И все же, если говорить серьезно, первый русский авангард, например, с огромным интересом относился к сфере ширпотреба, промышленного дизайна на уровне производства тарелок, одежды, тканей... Существует ли такая амбиция у современных художников? Если бы им удалось облагородить массовую продукцию, если бы сфера промышленного производства могла воспринять их идеи, то их собственная жизнь была бы намного менее сложной и драматичной.

А.Ханютин. Это из области каких-то бесплодных мечтаний. Подобных амбиций нет сегодня не только у российского, но, боюсь, у всего современного искусства. Оно в значительной степени утратило пафос переустройства жизни. Искусство становится все более индивидуальным, личностным актом, средством запечатления и выражения собственного «я», неким экзистенциальным криком: «Вот он я есть!» — и не более того.

Н.Сиривля. Значит, вся беда в том, что наше общество недостаточно богато, чтобы оплачивать этот экзистенциальный крик?

А.Ханютин. Богатство (равно как и бедность) понятие относительное. Беда в эрозии личной и социальной идентичности, в утрате чувства перспективы. Хотя внешне все выглядит вполне благопристойно. Синопсис фильма мы с Андреем писали, опираясь на реалии и настроения 98—99-го годов. Оказалось же, что все very nice — художественная жизнь бурлит. Представьте, на вернисаже огромной, представительной выставки «Арт-Москва», которую лично открывает министр культуры Михаил Швыдкой, мы ловим людей за рукав, пытаясь выяснить у них, как плохо они живут! Признаюсь, в какой-то момент нам показалось, что своими вопросами мы загоняем героев фильма в привычное амплуа гения, «униженного и оскорбленного» обществом, что мы дрейфуем в сторону дежурной российской чернухи. Сегодня, по прошествии нескольких месяцев после окончания работы, диссонанс между пессимистическими высказываниями героев и их внешним благополучием уже не кажется мне фатальным недостатком фильма. Кто знает, быть может, мы попали в точку. Быть может, все эти выставки, презентации и бесконечные тусовки — не более чем пир во время чумы?

ЛЕВ ЕВЗОВИЧ:

«Мы очень хорошо понимаем, где мы, кто мы и что мы делаем»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

Группа «АЕС+Ф»

Елена Кутловская. Лев, я хотела бы поговорить о фильме «Контекст» и о тех идеях, которые в нем явственно прозвучали. С одной стороны, вы — художники, причисляющие себя к авангарду, — вроде бы никому в стране не нужны. С другой стороны, вы вроде и не авангардисты, но четко определить границы той культурной ниши, в которой пребываете, не беретесь или не можете. Хотелось бы понять — кто вы? Почему вы не востребованы в России? Как сегодня именовать людей, занимающихся нетрадиционным, неакадемическим искусством?

Лев Евзович. Должен заметить, что в фильме несколько персонажей. Все они очень разные. И, на мой взгляд, принадлежат к очень разным контекстам. Но у режиссера возникла идея — не мне судить правильная она или нет, — все эти разные контексты связать воедино. Кстати, Алексей Ханютин мне сам говорил уже после фильма, что в будущем хочет заняться именно персоналиями, а не давать обобщенную картину современного искусства. Теперь что касается нас, группы «АЕС+Ф»: мы очень хорошо понимаем, где мы, кто мы и что мы делаем.

Е.Кутловская. Давайте сразу определимся, какое отношение вы имеете к понятию «авангард»?

Л.Евзович. Начнем с того, что такого термина в современном искусстве не существует. Это понятие чисто историческое, относящееся к 20-м годам и, может быть, к временам модернизма. Авангард, как и многие другие культурные направления, имел место в России. Мы же принадлежим к миру современной интернациональной культуры.

Е.Кутловская. Поясните, что вы имеете в виду?

Л.Евзович. Существует понятие «International Art», иногда приставляется какое-то слово, типа «Russian International Art». Но может и не приставляться. Например, говоря о нашем исламском проекте финский критик живущий в Берлине, изобрел такое определение, как «Russian Jewish Art» — это что-то вроде «Afro-American». Так вот, что касается «места», или культурной ниши, которую мы занимаем, — это International Art.

Е.Кутловская. С вашей точки зрения, авангарда более в России не существует, это лжетермин?

Л.Евзович. В нашей постпостмодернистской культуре даже понятие такое отсутствует. Это исторический термин, который относится к позиции враждующего с социумом художника. Авангард — это непримиримость. К примеру, Малевич — это авангард.

Е.Кутловская. То есть понятие «авангард» для вас синонимично понятию «диссидент».

Л.Евзович. Да. И что касается фильма «Контекст», он, с моей точки зрения, сделан именно в традициях местной диссидентской интеллигенции... А мы к данной традиции никогда не принадлежали. Поэтому нам вообще чужда эта терминология.

Е.Кутловская. В фильме из уст Пригова прозвучало досадное указание на местечковость современного культурного процесса в России... Но не будем забывать, что и сам Пригов, и московские концептуалисты когда-то числились в рядах андерграунда. Сегодня же они вполне респектабельные художники, обласканные властью. Более того, всего за десять лет они переместились из стана непримиримых и не приверженных академической традиции творцов в стан классиков отечественного искусства. Как бы вы прокомментировали такое превращение?

Л.Евзович. Я бы прокомментировал так: концептуализм 70—80-х годов был связан с очень локальной российской ситуацией. Впоследствии, в качестве «локала» и в количестве двух-трех персонажей, он был вывезен в интернациональное пространство. Но в целом андерграунд 80-х родился как прямое продолжение традиций диссидентской культуры. Что же касается 90-х годов — это открытые годы, когда в России происходило становление и осознание глобального, интернационального контекста. Концептуализм же — это, безусловно, очень локальное явление, связанное с диссидентством и, как и большинство диссидентов, перекочевавшее в истеблишированную культуру.

Е.Кутловская. То есть в буржуазную?

Л.Евзович. Истеблишмент — слово, относящееся скорее к карьере, чем к буржуазности и пролетариату. Что касается пролетариата — его сейчас не существует. Это уже не пролетариат, а синие воротнички. Возвращаясь же к поколению 90-х, подчеркну: люди культуры были первыми, кто понял, что контекст становится интернациональным, или, как сейчас модно выражаться, «глокальным», то есть одновременно и локальным, и глобальным. У кого-то больше локального, у кого-то больше глобального. Поэтому они ни с каким собственно политическим движением не были связаны. Их могла занимать политическая проблематика, но это уже иное понимание слова «политика» по сравнению с 70—80-ми годами. Из него ушли идеология, непримиримость и противостояние государству. Это скорее арт-политика, и их карьеры похожи на карьеры интернациональных художников во всем мире, естественно, с некоторыми поправками. Мы участвуем в тех же выставках, в тех же самых Биеннале, что и Америка или Зимбабве... Мы функционируем на одном и том же интернациональном рынке. То есть контекст глобализировался. А Алексей в фильме очень настаивал на понятии «местный контекст». Все пытал нас на эту тему...

Е.Кутловская. Так что же такое «местный контекст»? Насколько я поняла из ваших слов, его нет?

Л.Евзович. Есть, но он видоизменился... И, потом, с чем его сравнивать? Если сравнить, например, Москву с Нью-Йорком, то по количеству галерей, дише-

ров, музеев Москва — это 0,01 процент по отношению к нью-йоркской или сан-францисской культурной ситуации. Но если сравнивать ситуацию в Москве с положением современного искусства в Зимбабве, то уже Зимбабве будет составлять 0,01 процента от Москвы. Вот это и есть глобальный контекст; и процентное соотношение Москвы и Нью-Йорка обозначает наше место в этом контексте. Это не много и не мало, это факт.

Е.Кутловская. То есть такова цена нашей культуры! Будем радоваться, что есть куда отступать, я имею в виду Зимбабве.

Л.Евзович. Причем понимание культуры тоже глобализировалось...

Е.Кутловская. А что произошло? Как это теперь понимается у вас, например?

Л.Евзович. Какая экономика была в 70—80-е годы, когда появились концептуалисты? Была закрытая экономика. Машины «Жигули», за которыми нужно было стоять в очереди. Что такое сейчас экономика? Сейчас это крупный бизнес, который напрямую связан с Уолл-стрит и акциями. Все эти русские нефтяные компании — интернациональный бизнес. И правительство является агентом этого интернационального бизнеса. То же самое и в культуре — существует глобальная интернациональная ситуация. В ней есть какая-то русская история, которая тоже включена в эти интернациональные контакты.

Е.Кутловская. Простите, я вас перебью. Что я имела в виду, когда задавала этот вопрос? В древнегреческом понимании, скажем, культура — это передача традиции, определенных навыков от одного поколения к другому. Дальше она трансформировалась, были разные толкования культуры.

Л.Евзович. В России тоже есть традиция: каждое последующее поколение противоречит предыдущему. Но я не думаю, что сейчас есть какой-то радикальный конфликт. Ну нет конфликта. Есть одно, есть другое. Ведь нет репрессий против супрематизма...

Е.Кутловская. Нет ничего. Все скорее размыто, чем конфликтно. Но, согласитесь, конфликт давал возможность оппонентам определиться — кто они и что делают. Сегодня, напротив, глобализация смывает индивидуальные черты с того или иного явления. С художника... Вы тоже пытаетесь себя растворить в международном контексте, когда говорите об International Art?

Л.Евзович. Мы сейчас говорим о системах, в которых мы существуем. Предыдущее поколение существовало в условиях конфликта официальной культуры и андерграунда. А мы находимся в глобальной системе интернационального искусства. Это просто две разные системы. Тут нет ничего размытого. Наша система такая же четкая, какими были андерграунд и официальное искусство.

Е.Кутловская. Итак, то, чем вы занимаетесь, никак не может быть противоречием чему-то другому. Все сосуществует в некоторой утопической глобальной идиллии?

Л.Евзович. Ну почему? Провокативная деятельность имеет глубокие корни в современном искусстве. Это называется «Contradictional Programs» или «Contradictional Art» — между прочим, это часть нашей арт-стратегии.

Е.Кутловская. То есть вы вполне осознанно занимаетесь провокационными действиями в искусстве?

Л.Евзович. А в искусстве вообще неосознанно никто ничем не занимается.

Е.Кутловская. Да? А интуитивисты?

Л.Евзович. Дело в том, что провокация может быть разной. В 90-е годы появилось целое направление художников, в том числе и в России, с определенного рода провокативными стратегиями. Вообще во всем мире такая провокативная роль художника крайне важна. Без элемента провокации искусство, по-моему, сложно выделить в глобальном медиальном потоке. Но нынешнее Contradictional Art по-другому устроено, чем провокация во времена авангарда. Тут есть принципиальная культурная разница.

Е.Кутловская. А можете привести пример этой принципиальной разницы? Пусть банальный, лежащий на поверхности, но чтобы было понятно людям, которые будут читать.

Л.Евзович. Я попробую какие-то самые простые вещи сформулировать. Мне кажется, что исторический авангард провоцировал и нарушал какие-то конвенции, сложившиеся в искусстве. Существует академическая живопись, потом приходят импрессионисты. Это огромный скандал, провокация и т.д. То же са-

мое, когда абстракционисты отменили фигуративность. Это был тоже большой скандал. Но скандал происходил внутри средств самого искусства. Сегодня очень сложно сказать, что такое искусство. Ты можешь делать все что угодно — снимать на видео, писать картины, устраивать какие-то акции, — и все это может существовать как чистый арт-хаус. Таким образом, провокативность, напряжение, которое существует при восприятии искусства, перекочевали в более широкое пространство. Возможности диалога искусства и публики расширяются все больше и больше. Искусство отказывается от эзотерики, от элитарного языка. Оно все больше стремится к публике. Это уже вполне устойчивая тенденция. Высокое искусство появляется в массовых журналах в той же степени, как и в специальных.

«Исламский проект». Группа «АЕС+Ф»

Е.Кутловская. А в какой мере можно тогда проводить параллели между тем, что вы делаете, и модой? Скажем, когда говорят: «Модный художник такой-то» — это для вас нормальное явление? Это хорошо или плохо?

Л.Евзович. Мне кажется, что очень хорошо. Хотя кто-то может сказать, что это ужасно.

Е.Кутловская. А почему это хорошо? Денег больше будет? Тебя будут больше выставлять, о тебе больше узнают?

Л.Евзович. Мне кажется, что понятие «мода» — это базовое понятие современной культуры. Хотя понятие «мода» в искусстве существовало всегда, по крайней мере со времен Возрождения. Рафаэль был, безусловно, «модный художник». Что такое мода? С ней связаны не столько претензии на какую-то космогонию со стороны художника, сколько претензия на актуальность и понимание, что актуальность очень изменчива...

Е.Кутловская. И достаточно вульгарна при этом. Любой процесс, самый сложный, как только актуализируется, выходит на поверхность, воспринимается большинством — невольно деформируется в сторону вульгаризации.

Л.Евзович. Мода не обязательно связана с большинством. Это тоже скорее тенденция 90-х, а когда-то сама мода — в смысле фэшн-дизайн — понимала себя почти как искусство. Ив Сен-Лоран считал себя художником. Сегодня высокая мода превратилась в корпоративный поток — в раскручивание бренд-имен и т.д. Это не хорошо и не плохо, это нормальные цивилизационные процессы. Как бы получше объяснить, что такое модный художник... Немножко скользкая тема... Просто мода существует среди разных элит, она не тотальна. Мода есть чувство времени и адекватность времени, даже некоторое заигрывание с какими-то негативными, вульгарными тенденциями. Мне кажется, что это очень хорошо. Потому что мода — это не замыкание в эзотерическом пространстве художественного воображения и каких-то арт-теорий, а постоянная коммуникация с временем и социумом. Коммуникативность — это и есть для меня синоним моды.

Е.Кутловская. Если посмотреть на современную культуру, то конкурентоспособна в глобальном смысле только живопись. Театр, музыка, поэзия как будто существуют вне плоскости International Art.

Л.Евзович. Не называется это «живопись», это называется «современное искусство». Так сложилось исторически...

Е.Кутловская. Исторически у нас был Мейерхольд, например. А сейчас в театре никого нет.

Л.Евзович. И в кино никого нет. И в фэшн никого нет. Хотя фэшн сейчас начинает стартовать.

Е.Кутловская. Но почему так происходит?

Л.Евзович. Это очень понятно. В 90-е годы, когда у нас появилось современное искусство, оно, естественно, влилось в глобальный процесс. И как искусство интернациональное и глобальное оно пользуется языком, во-первых, не связанным с литературой, на которой зациклена русская культура, а во-вторых, не связанным обязательно с локальной тематикой... Поэтому лишь несколько человек — их буквально на пальцах можно пересчитать — оказались конкурентоспособными, включенными в систему International Art. Но можно себе представить, что лет через десять-двадцать кино и театр будут наращивать качество и достигнут западных, то есть глобальных систем. Просто сама тусовка, сами конкретные люди оказались не способными к современному искусству.

Е.Кутловская. То есть Россия по типу своей культуры оказалась не слишком готова к восприятию современного искусства.

Л.Евзович. Я не понимаю, как вы рассматриваете Россию.

Е.Кутловская. А вы как рассматриваете?

Л.Евзович. Тут нужно договориться. Я рассматриваю Россию как страну, включенную в глобальную интернациональную систему, но включенную в той самой пропорции, о которой мы говорили выше.

Е.Кутловская. Я помню о Зимбабве...

Л.Евзович. Вот, кстати, почему именно современное искусство является мерилом современности и интернациональности культуры той или иной страны? И даже включенности в современную экономику? Очень простой пример. Почему в 90-е годы такое развитие получило движение Биеннале? Его же не было в 80-е, не было ни одной Биеннале, кроме Венецианской, которая век уже су-

ществует... А сейчас в мире проводится семнадцать Биеннале: в Египте, в Турции, в Южной Корее, Китае, Южной Африке, в Бразилии... Почему именно в интернациональные Биеннале инвестируются огромные деньги? Почему развивающиеся страны так быстро и с таким энтузиазмом основывают эти форумы современного искусства? Потому что это знак для всего мира, в том числе и для бизнеса, о включенности страны в современный интернациональный поток. Если страна включена в него, значит, ей можно доверять, значит, она освоила некий универсальный мировой язык и мы находимся в единой системе западного рынка. Теперь вопрос, почему Россия не устраивает у себя Биеннале? Первое, что нужно было делать после перестройки, — международную Биеннале. Инвестировать туда большие деньги.

Е.Кутловская. Но Ольга Свиблова проводит Фотобиеннале.

Л.Евзович. Фотобиеннале — это немножко другая вещь. Безусловно, и Фотобиеннале, и деятельность Свибловой — это замечательно, но пока Ольга единственный человек, который все понимает и способен действовать. Биеннале — это показатель состояния современного искусства. А состояние современного искусства, в свою очередь, — четкий показатель экономики, устремлений правительства и бизнеса страны.

Е.Кутловская. Но почему Свиблова смогла организовать Фотобиеннале, а художественное сообщество, или, как вы его называете, современное искусство, нет?

Л.Евзович. Она огромный молодец, безусловно.

Е.Кутловская. Значит, просто нет такого человека, который бы вас всех собрал и сделал Биеннале современного искусства.

Л.Евзович. Насколько я знаю, сейчас Виктор Мизиано и Иосиф Бакштейн пытаются вместе с Министерством культуры и с РОСИЗО, куда они сейчас вошли, создать Московскую Биеннале. Но это произошло через десять лет, после того как подобную вещь нужно было делать.

Е.Кутловская. В фильме «Контекст» настойчиво звучит мысль, что у современного искусства в России нет будущего, что нужно паковать чемоданы и уезжать из страны.

Л.Евзович. Никто из нас — группы «АЕС+Ф» — такого не говорил.

Е.Кутловская. Но другие говорили. И, на мой взгляд, это самая большая проблема нашей страны — уезжают талантливые люди, но этого никто не замечает.

Л.Евзович. Да, уезжают... Да, никто этого не замечает, но это не трагично.

Е.Кутловская. Почему?

Л.Евзович. Это означает, что стране нравится что-то другое.

Е.Кутловская. Я говорю не о персоналиях. Я говорю о процессах в современной культуре, об их оценке. Исчезнут эти процессы — и ничего не изменится? Значит, современное искусство — какой-то искусственный орган в российской культуре?

Л.Евзович. Иногда, когда организм функционирует не вполне удовлетворительно, ему для жизни бывают необходимы искусственные органы, такие как почки или сердце.

Е.Кутловская. Но я не понимаю, какие шаги конкретно нужно предпринять. Свиблова предпринимает, и у нее получается. А почему у других не получается?

Л.Евзович. Может быть, у Мизиано и Бакштейна тоже получится. Сейчас очень важно, чтобы возникла интернациональная конкуренция. Как только в Москве появится хотя бы одна Биеннале с присутствием интернациональных звезд и отечественных художников, сразу возникнет какой-то процесс.

Современное искусство — это еще и производство, так же как театр, кино и т.д. Это не только живопись, это большие видеопроекты... Мне кажется, не надо воспринимать ситуацию трагично, а надо воспринимать ее как она есть. Не плакать о русской культуре, а просто понимать, где лично каждый находится. Вот и всё.

АНДРЕЙ БАРТЕНЕВ:

«Мне страшно...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

А.Бартенев

Елена Кутловская. В фильме «Контекст» вы говорили, что вас как художника практически не замечают. Что вам здесь нечего делать. Что в стране ничего не будет. В чем проблема? Политическая элита тупа? Бизнес-элита не созрела для меценатства?

Андрей Бартенев. Речь не о тупости. Это слово можно и нужно убрать. Вопрос совершенно в другом. Это как радиоволны — они бывают разных частот. Но наши чиновники даже представить себе не могут, что может быть нечто выходящее за рамки привычного, что можно просто повернуть ручку — и возникнет другой мир, другое искусство, работающее на другой частоте. Гипотетически они, наверное, знают о подобном феномене, но представить его в реальности не в состоянии.

Е.Кутловская. То есть это вопрос только извечного российского нелюбопытства?

А.Бартенев. Нелюбопытство, негибкость, отсутствие дальновидности! Наша якобы политическая элита настолько недальновидна, что не в состоянии сформировать среду, в которой будет жить следующее поколение. Они умудряются в ущерб своим потомкам как зеницу ока хранить интеллектуальную леность. Пусть их дети умрут в «кислоте» — им все равно, настолько они эгоцентричны. Разве будет культура жить в России? Да она задохнется! Что мы сейчас и видим.

В своих перформансах я пытаюсь показать людям, что можно быть свободнее. Я все время говорю: «В чем проблема? Вы тоже можете быть, как я. В этом нет ничего страшного. Ничего тяжелого, ничего сложного. Вы тоже можете жить такой яркой, светлой замечательной жизнью. Освободите себя, и всё». Я пытаюсь объяснить людям это своим творчеством.

Е.Кутловская. Насколько я знаю, вы не москвич?

А.Бартенев. Да, я родился в Норильске, жил в коммуналке. Мои родители с утра до ночи работали, чтобы прокормить семью. То есть я вышел не из Кембриджа, не из Оксфорда, не из какого-то рафинада... Я рос в очень суровой среде. Но в Норильске было столько любви! Люди там так настрадались, что умели ценить человеческое тепло. В них была пронизывающая все и вся любовь: к алкоголизму, к телу, к детям, к собакам... И она передалась мне генетически. Я безумно люблю все, к чему прикасаюсь, все, что я делаю.

Е.Кутловская. А если бы в России нашлись деньги на творчество людей, вам подобных, вы считаете, что культура «не убегала» бы на Запад? Вы считаете, что современное искусство в России гибнет, потому что нет возможности его, грубо говоря, кормить, снабжать деньгами?

А.Бартенев. Конечно же!!! Наличие первого пункта, о котором я говорил — нелюбопытство, непрозорливость, недальновидность, — естественно определяет, что никто не будет давать деньги на современное искусство. И в результате не возникает ничего — ни школ современного искусства, ни музеев, ни институтов, ни фондов. И это сразу же расщепляет огромный поток молодых художни-

ков, которые появляются каждый год. Половина из них умрет, какая-то часть уйдет в наркотики, и их интеллектуальное, эмоциональное знание о будущем будет навсегда утеряно. Если кто-то сможет уехать — уедет. А те немногие, кто останется, будут приспосабливаться. И это самое страшное. Потому что они будут приспосабливаться к тем школам современного искусства, которые есть, к тем десяти галереям, к тем трем галерейщикам... Представьте, страна, на которую три галерейщика, десять галерей и три фонда! Что это? Какое здоровое поколение современных художников вырастет на этом?

Е.Кутловская. Андрей, но что-то же у нас в стране делается на довольно высоком уровне! Я говорю и об организации, и о творчестве. Скажем, Фотобиеннале, которые устраивает Ольга Свиблова.

А.Бартенев. Это происходит благодаря героизму Свибловой. Но я знаю, чего это ей стоит. Хотя... в январе я зашел в залы Московского Дома фотографии, и у меня был шок.

Е.Кутловская. Почему?

А.Бартенев. Потому что на фотографиях были строители, рабочие, опять какое-то брутальное искусство полезло. Снова Рабкрин и все эти пролетарии... Причем это был совершенно конкретный заказ — показать растущую, якобы новую Москву. Что такое?! Почему Свиблову заставляют в такие игры играть?

Е.Кутловская. Видимо, она вынуждена так «отбивать» деньги на арт-хаусные проекты?

А.Бартенев. Я этого не могу понять.

Е.Кутловская. То есть вы не сделаете ни одного подобного шага? Даже во имя чего-то в будущем? Не продадитесь ни за что?!

А.Бартенев. Дело не в том, продамся или не продамся. Вот я участвовал в Театральной олимпиаде, в карнавале, устроенном Вячеславом Полуниным! Это было такое удовольствие! Но с другой стороны, какая же организационная бездарность! Можно было сделать во сто крат лучше! Во сто крат интереснее! Полунин, и так седой человек, поседел окончательно, пока боролся с коммунистической традицией народных праздников и гуляний, он просто измучился, чтобы вместо первомайской толкучки сделать праздник.

Е.Кутловская. То есть нет коммунизма, но ментальность абсолютно та же?

А.Бартенев. Дело не в коммунизме. Мещанская страна. Наесться, напиться, и больше ничего не надо! Никому!

Мне так печально... Потому что я вижу, как могло бы быть по-другому — замечательно, здорово, хорошо! И академисты, и авангардисты, и реалисты, и соц-арт — все, что есть в России, могло сосуществовать, процветать и приносить благо своей стране, развивая ее интеллектуальные способности. У нас бы все изменилось!

Я ужасный идеалист! Оптимистический идеалист. Я приезжаю в Нью-Йорк и вижу: огромные музеи, галереи, Метрополитен-музей — самый мой любимый музей в мире!.. Люди туда ходят, просвещаются. Или возьмите Англию — это же Мекка просвещения. Там вся жизнь пронизана новым, интересным, будущим! Как сделать лучше, как сделать интереснее для детей, для взрослых, для подростков?! Я все время думал, почему у них так? Думал про людей, которые приглашали меня участвовать в дорогих, гигантских проектах в Великобритании. Мне казалось, они зарабатывают огромные деньги на мне и на мне подобных. Выяснилось, что нет, никаких больших денег на искусстве они не делают! Оказывается, они организовывают великолепные выставки и музеи просто потому, что им интересно взять, например, художника Бартенева с его произведениями и показать в Англии — вот, смотрите, что этот русский сделал. Они открывают для английских детей и подростков что-то новое и хотят, чтобы те вобрали в себя русскую культурную традицию и делали нечто другое — уже британское.

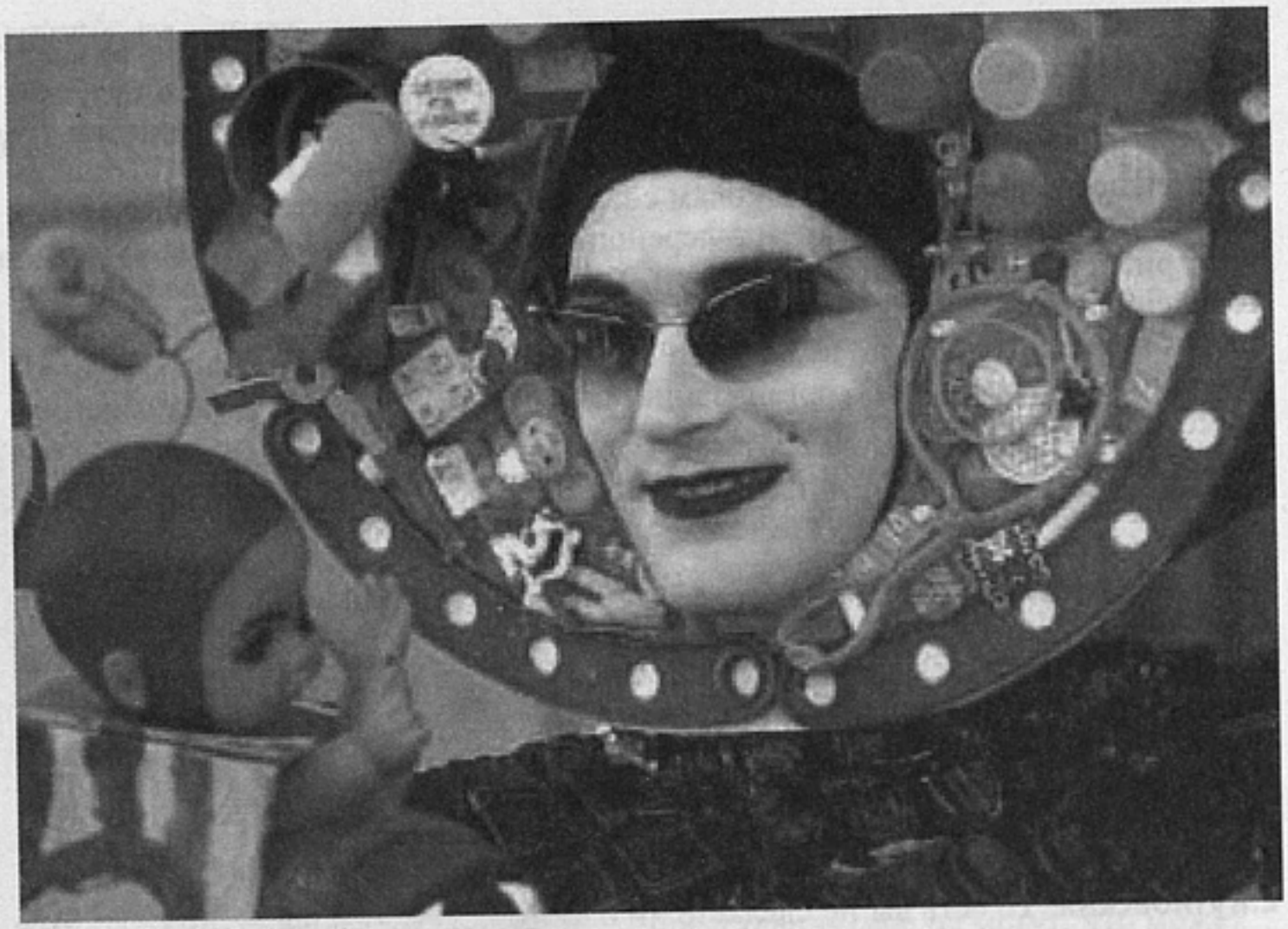
Самое удивительное, что две мои огромные выставки в Royal Festival Hall были бесплатные. И пришли около сорока тысяч человек на каждую.

Е.Кутловская. Вот это да!

А.Бартенев. Более того, мы делали еще и балет для детей, который показывали три недели, по два спектакля в день. Шла огромная реклама по всему Лондону, и все было бесплатно.

Е.Кутловская. То есть никакой прибыли вы английской экономике не принесли?

А.Бартенев. Никакой. Это был подарок Royal Festival Hall Лондону к 2000 году.



А.Бартенев

Е.Кутловская. Иначе говоря, русское современное искусство, по мнению англичан — а они-то уж знают цену истинной культуре, — можно и нужно дарить английским детям?

А.Бартенев. Да, они считают, что наше искусство благотворно влияет на их культурный процесс.

Е.Кутловская. Мы себе подобных подарков не делаем.

А.Бартенев. Мы пытались говорить со спонсорами, с представителями нескольких европейских компаний здесь: «Раз в Лондоне был такой успех, давайте привезем нашу выставку в Россию. Мы можем показать ее в любом пространстве. В Третьяковке, в Пушкинском да где угодно! Можно сделать ворк-шопы, балет поставить... Давайте сделаем, как сделали англичане!» Пустота, тишина — не надо... Никому ничего не надо. Поэтому оставаться в России... Жизнь коротка! Если у меня есть Божье стремление вперед, я предпочитаю идти дальше. Зачем тратить годы на то, чтобы в глубокой старости, может быть, привезти что-то в Россию из Англии... Даже говорить не хочу!

Е.Кутловская. Так почему же вы до сих пор окончательно не уезжаете из России? Почему из прекрасного далека возвращаетесь сюда?

А.Бартенев. Что-то последнее мне нужно здесь доиграть, и я уеду.

Е.Кутловская. Расскажите о своих впечатлениях от Нью-Йорка.

А.Бартенев. Нью-Йорк для меня, как Москва. Приезжаю туда — Боже мой, я в Москву попал. Такой же ритм жизни. Огромная русская диаспора. Невероятно высокоинтеллектуальная. Все занимаются искусством, дизайном, все говорят о литературе... А сколько интересных русских художников в Нью-Йорке! Они делают настоящее искусство. Я понял, что тоже хочу там жить. Когда я увидел Манхэттен, он меня в обморок уложил. Моя графика — это и есть Манхэттен! «Архитектоны» Малевича — это Манхэттен! Все — движение, все — динамика...

Е.Кутловская. А в Москве, что — совсем скучно? Нет талантливых людей, интеллектуалов?

А.Бартенев. Почему нет? Огромное количество замечательных людей. Но мне в России нечего делать! Совершенно нечего. Художник появляется на свет не для того, чтобы хорошо кушать или иметь яхту. Это должно приходить естественно, как плод его труда. *Художник* появляется как некая энергия над всеми. Он видит, как некая архитектура, некая фóрма движется в космосе. И будучи крайне чутким к этой космической архитектонике, к ее движению, художник рассказывает об увиденном. Он предопределяет будущее знание своей жизнью. Ведь он первый фиксирует изменения в пространстве вокруг материального мира. Я говорю о тех художниках, которые связаны с созиданием, с позитивом... И потому абсолютно не важно, буду я жить в России, в Швейцарии или в Афри-

ке. Не от страны, не от моего географического положения зависит, смогу я космическое движение выразить в своем искусстве или нет. Больше не существует разделения на русских художников, немецких и т.д. Я могу жить в любой стране, оставаясь русским. Я помню motherland, я обожаю это слово — мама-родина. Она всегда в моей душе, в моем сердце. Я родился в России, но я думаю о всей этой планете, и о всем космосе, который ее окружает. И для того чтобы творить, мне не нужно разрешение президента. Мне не нужны границы, паспорт, союзы художников...

Е.Кутловская. И ни малейшего оптимизма по поводу мамы-родины вы не испытываете?

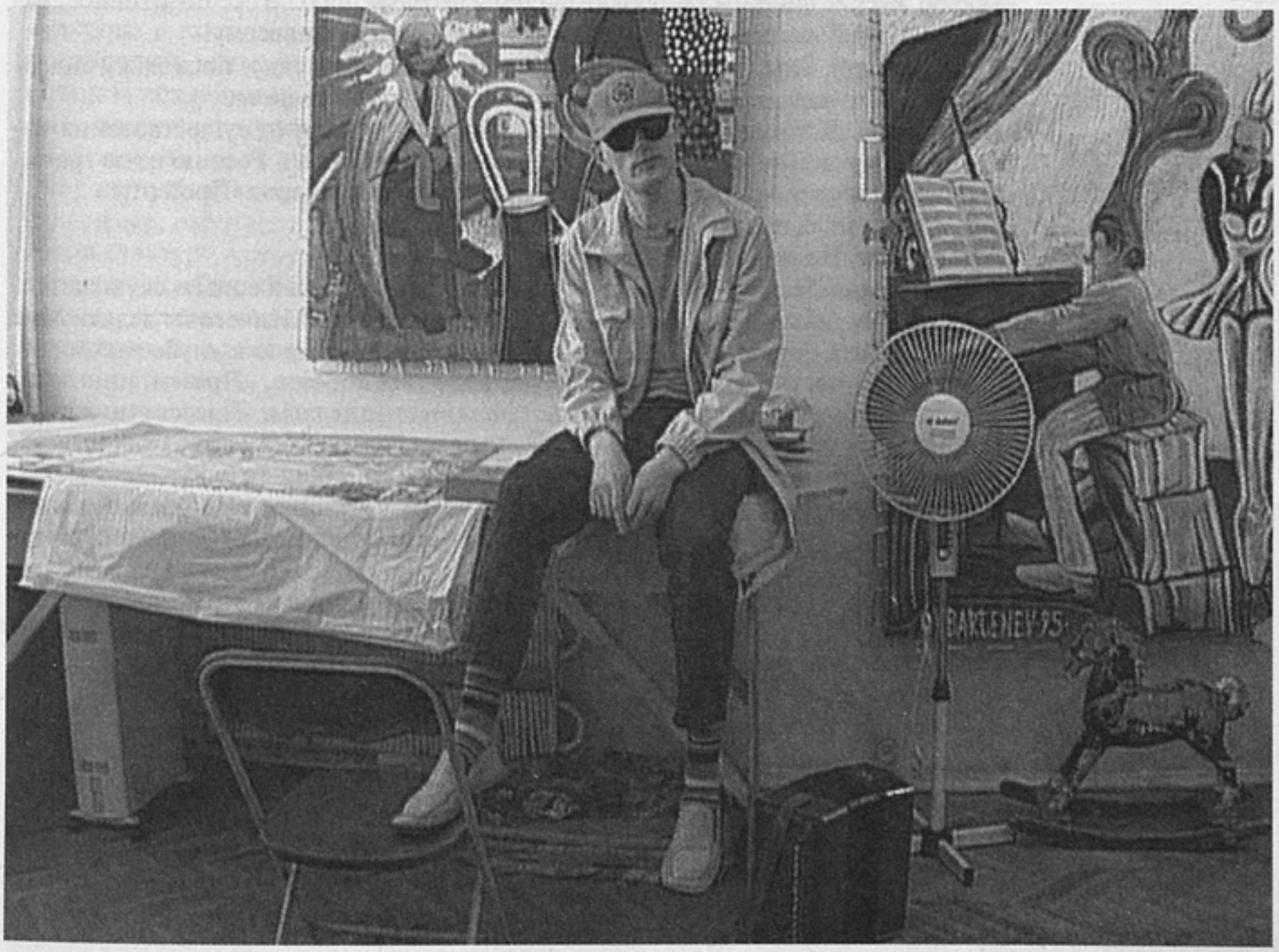
А.Бартенев. Что вы! Я пытаюсь быть оптимистом. Говорю себе: все хорошо, я встречаюсь со своими друзьями, езжу в клубы, это все для меня не закрыто... Ну, обзывают меня на улицах. Так я могу сесть в машину и не идти по улице. Все хорошо, все прекрасно! На прошлой неделе сгорел наш этаж. Ну, ерунда, ну, сгорели мои скульптуры. Они просто ушли в иной мир, и ими там кто-то уже забавляется... Надеюсь, они в рай попали, и ими уже все играют, сгоревшими скульптурами... Это жизнь, это нормальная жизнь. И самое главное, над моей жизнью — слава Богу, не сталинские времена — не висит власть с дамокловым мечом. Пока она не висит — всё хорошо у меня.

Е.Кутловская. Вам кажется, что скоро повиснет?

А.Бартенев. Все так говорят. Все и в Европе, и в Америке кричат в панике: «Россия опять тоталитарная страна, свободы нет, бежать надо, вывозите все к нам... Тогда русская культура будет спасена».

Е.Кутловская. Но это снова будет эмигрантская культура.

А.Бартенев. Я вам скажу, в Нью-Йорке я вижу, насколько русские мозги повлияли на американскую культуру, это просто невероятно. Все музеи забиты лучшими образцами русского искусства. А здесь какой они оставили след? Где он, наш авангард? Россия, получив свободу, сразу сползла в какую-то мещанскую монотонность. Мы больше не строим Братскую ГЭС в духовном смысле. И церковь не совершила никакой революции. Весь этот переход от коммуни-



А.Бартенев

стической идеологии к церковной ничего не дал. Церковь — просто еще одна государственная структура. Когда построили храм Христа Спасителя, я был в шоке! О какой духовности они говорят?! Как они могут это позволять? Я никогда не прощу русской церкви этот храм Христа Спасителя! Это надругательство!

Е.Кутловская. С какой точки зрения? С архитектурной?

А.Бартенев. Со всех. Совершенно ужасное здание, лишенное души. Вранье и фальшь! Я не могу даже подойти к этому храму, мне страшно! Это просто bus station. Автобусы пригородного назначения. Маленькая церквушка, которая стоит через реку, придавленная с одной стороны фабрикой «Красный Октябрь», а с другой — Театром эстрады, намного честнее, светлее и богоугоднее, чем эта громадина. И сияние купола — фальшивое. Там нет золота. Просто тухлый лук, больше ничего!

Е.Кутловская. То есть вы бежите не из России, вы бежите от фальши?

А.Бартенев. Конечно! Мещанская, убогая, каждодневная фальшь. Она искалечила многих моих друзей. Страна убила весь их духовный максимализм: «Дайте мне точку опоры, и я переверну мир!» — ничего не хотят переворачивать!

Е.Кутловская. В 90-е казалось, что наконец-то пришла свобода...

А.Бартенев. После 96-го года это чувство свободы постепенно стало сходить на нет. Мне стыдно, когда Россия носится со своими проигрышами на Олимпиаде в Америке! Мещанство! Ни чести, ни совести! Никогда благородная нация не будет скандалить из-за каких-то спортивных состязаний. Все это делается не так.

Ум покинул страну. Нормальному человеку тут жить нельзя. Я всем своим знакомым молодым художникам говорю: есть возможность, уезжайте! Учиться, жениться — под любым предлогом уезжайте. Вы не перестанете быть художниками, но вы станете людьми, которые будут жить интересной, замечательной жизнью. Людьми, которые будут бороться, но эта борьба будет направлена на истинное созидание собственной жизни, собственного будущего. А не на изнуряющую, тупую тяжбу с чиновниками и с нищетой. Все наши российские борения — такие мелкие... Я смотрю на Россию, будто смотрю жуткий фильм. Я не люблю жуткие фильмы. Я люблю фильмы веселые, люблю все позитивное, радостное! А в России можно существовать только вопреки всему!

Е.Кутловская. Значит, вы причисляете себя к андерграунду, поскольку андерграунд — это явление, существующее исключительно *вопреки*.

А.Бартенев. В России — да. Но я стремлюсь оторваться от существования вопреки... Мне это не нравится! Знаете, я, когда приезжаю в Россию из-за границы, боюсь все время: вдруг на паспортном контроле скажут: «Пройдите»...

Е.Кутловская. А почему вы боитесь?

А.Бартенев. Не знаю, мне страшно...

Е.Кутловская. Но если художники будут уезжать — Россия совсем скукожится.

А.Бартенев. А что им тут делать? Вот что я здесь делаю? Ничего не делаю! Мне звонят: «День борьбы со СПИДом. Покажите перформанс в клубе таком-то». С радостью, честно все делаем, придумываем. Все хорошо. «Презентация телефонной трубки такой-то». С удовольствием, честно делаем. «Презентация автомобиля». Ну что, ну сколько можно! Надо делать в музеях, в театрах!!! А мы превратились в рынок Лужники: «Сделайте нам пошив таких-то бюстгалтеров».

Е.Кутловская. Ну хорошо, презентация, СПИД, Лужники... Но, может, когда-нибудь этот ярмарочный балаган перейдет в иное качество? С вашей помощью...

А.Бартенев. Что касается мероприятий, связанных с такой страшной трагедией, как СПИД, я с радостью помогаю. Но нельзя же все время какие-то пионерские огоньки устраивать!

Е.Кутловская. Решено — уезжаете?!

А.Бартенев. Но я же буду периодически возвращаться...

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ:

«Никакой трагедии я не вижу»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Авторы фильма «Контекст» принципиально не вдаются в искусствоведческий анализ проблем современного искусства. Они рассматривают ситуацию с точки зрения социальной: положение художника в обществе, его востребованность или невостребованность, отношение к актуальному искусству со стороны государства... Но, может быть, трудности, с которыми сталкиваются художники, обусловлены какими-то внутренними, художественными процессами?

Екатерина Деготь. Искусствоведчески фильм как раз грамотен: в нем выбраны точные фигуры, довольно репрезентативные. Все они рассматриваются исключительно с точки зрения их востребованности или невостребованности. По какой причине, не знаю, но именно этим обусловлено то, что в фильме художники только жалуются. У русской интеллигенции вообще неприличным считается не жаловаться. Хотя из фильма явствует, что группа «АЕС», например, показывает свои работы в Центральном Доме художника, что у них гигантская мастерская, выставки за границей, что их время от времени поддерживает Министерство культуры плюс они находят и спонсоров. Бартенев уже после фильма получил престижную премию. Герои «Контекста», вообще-то, вполне успешны. У большинства художников сейчас нет ни малейшей проблемы выставиться в Москве, опубликовать работы в журналах, получить рецензию в газете или репортаж о выставке на одном из центральных телеканалов. Такое внимание, кстати говоря, есть предмет зависти со стороны их зарубежных коллег.

Перед нами не проблема, а определенный стиль жизни, который заключается в проведении экспортно-импортных операций. Российские деятели культуры в последние годы выбирали для себя разные пути. Одни — чисто экспортный, путь эмиграции, что встречается довольно редко. Другие — ориентацию исключительно на внутренний рынок. Это путь, например, журналистов, поскольку журналист, не издающий книг, даже суперзнаменитый в своей стране, за границей обычно мало кому известен, а наши и вовсе никому. Этот же путь предпочли все те, кто занимается разного рода франчайзингом (например, работает в глянцевых журналах) и вообще имеет отношение к массовой культуре, которая, кстати говоря, во всех странах, кроме США, достигает только локальной известности — исключения редки. У этих людей большие доходы, но они сознательно отказались от интернациональной славы. А остальная группа деятелей современной российской культуры пытается, как художники во всем мире, балансировать между экспортом и импортом. Они продолжают жить в России, поскольку это имеет для них огромные преимущества, но работают и на местный рынок, и на западный. Во-первых, Россия для многих из них — гораздо более интересный материал, чем чистая и аккуратная западная жизнь. Особенно это касается тех, кто занимается фотографией. Российская действительность дает интереснейшее напластование контекстов, уникальное сочетание стилей и эпох. Во-вторых, на Западе художники оказываются в ситуации гораздо более конкурентной, здесь же конкуренции практически нет; людей, которые хотят что бы то ни было делать, в России вообще очень мало. Поэтому у художников ситуация просто райская: здесь они могут существовать на сравнительно небольшие деньги, они всегда смогут выставиться, на их выставку всегда придет тусовка (и это причина творческой кончины довольно многих авторов, которым больше нравится жить, чем работать, к чему Россия, к сожалению, склоняет). Помимо этого они еще могут получать западные гранты. В фильме герои жалуются, что это признак какой-то невостребованности, но на самом деле ситуация совершенно нормальная, художники во всем мире живут на гранты.

Да, в России довольно трудно продать произведение современного искус-

ства: это происходит преимущественно на Западе, поэтому для выживания русского художника желательна галерея, допустим, в Париже, которая будет потихоньку продавать, пока он здесь живет. Но это удается немногим. Немногие пока и заслуживают этого, честно говоря, — уровнем таланта и количеством работ. Но настоящие усилия, мне кажется, всегда вознаграждаются. Кроме того, наши галеристы сегодня прилагают просто-таки героические усилия по созданию внутреннего рынка.

Что же касается невостребованности со стороны государства, то, действительно, власть (то есть президент, правительство...) у нас мало интересуется современным искусством, поскольку вообще мало интересуется символами модернизации. Президент у нас не приходит на выставки современного искусства, как это делает испанский король, чтобы подчеркнуть свою приверженность прогрессу. Во многих видах творческой деятельности (в балете, в архитектуре) существует огромный разрыв между наследием и современными формами, и для власти символами искусства по-прежнему являются Третьяковская галерея, Чайковский и Тон, а также то, что на них похоже. А символов модернизации, какими могли бы стать, например, построенные в Москве здания по проектам выдающихся интернациональных архитекторов, пока нет. Но все же Министерство культуры худо-бедно свои функции выполняет, и на международных выставках наше искусство представлено. Другое дело, что мало денег, что современным искусством занимаются не такие компетентные люди, как хотелось бы... Но ситуация развивается в правильном направлении.

Больше меня беспокоят художники. Они, например, склонны жаловаться на народ, который их не понимает. Но вся самооценка наших художников и русской интеллигенции вообще базируется на ощущении, что народ — это одно, а они — это другое. На Западе непонятно это романтическое представление о гении и толпе, ощущение, что люди, пришедшие на выставку, какие-то чужие. На выставке, например, может устраиваться перформанс, на котором всем раздают еду, и авторы просто не задаются вопросом, понимают их или нет. У нас же психологическое самоощущение творцов базируется на сознании собственной элитарности. Если у них это отнять, то они потеряют почву под ногами. Это одна из причин того, что на выставки современного искусства у нас ходят в основном свои. Так что на самом деле художников беспокоит вовсе не неизвестность среди широких масс в России (они равнодушны к этим массам), а неизвестность на Западе, поскольку оценки все-таки раздаются там и там составляется финальный список кандидатов на вхождение в историю. Просто они хотят получить эту известность, постоянно живя в России и на деньги России, которая, как им мечтается, будет посылать их на международные выставки и пропагандировать их творчество за рубежом. Вот этого действительно нет или мало, и об этом на самом деле идет речь. О том, чтобы стать национальной гордостью. Тут нужно идти с двух сторон: художники должны начать делать что-то значительное, а государство понять, что национальная гордость — это не только православие, самодержавие и народность, но и, например, критика всего этого.

Н.Сиривля. Насколько своеобразно российское современное искусство? И как оно выглядит в западном контексте?

Е.Деготь. А насколько своеобразно, как вы думаете, современное нидерландское или, допустим, португальское искусство?

Н.Сиривля. Не знаю.

Е.Деготь. Ровно в той же степени, что и российское. Какое-то своеобразие присутствует, поскольку художники работают с национальным материалом. Но язык современного искусства интернационален. Есть, конечно, наивные художники, но они проходят по другому ведомству и выставляются на других выставках — экзотического, этнического направления.

Н.Сиривля. Говорят, что наше искусство было интересно, пока существовал СССР, «империя зла», сверхдержава. А теперь, когда мы не представляем серьезной угрозы, все то, что происходит здесь, кажется второстепенным, почти провинциальным. Об этом говорит в фильме Д.А.Пригов.

Е.Деготь. Когда нашим искусством интересовались? В 70-е годы? В 70-е годы никто российского современного искусства вообще не знал. Все наши художники, и Пригов в том числе, получили какую-то известность на Западе лишь после того, как СССР развалился.

Н.Сиривля. Последнее время это искусство оказывается востребованным бизнес-элитой. Насколько развита эта тенденция, имеет ли она перспективу?

Е.Деготь. Во-первых, я бы хотела заметить, что следует говорить не «это искусство», а «искусство». Потому что другого искусства нет. А во-вторых, рынок только возникает. В начале перестройки была мода на корпоративные коллекции, но она пока что себя не оправдала. У нас пока нет представления о ценности современного искусства: я покупаю картину, будучи уверен, что через десять лет она будет стоить дороже. Никто пока в этом до конца не убежден. Если что-то покупают, то это связано с личными симпатиями, хорошим знакомством с галеристом. Личная заслуга, например, Айдан Салаховой, Елены Селиной и других галеристов, что они налаживают эти связи; ярмарка «Арт-Москва» в который раз называет имена коллекционеров и показывает их коллекции. Процесс идет: не могут же наши бизнесмены всю жизнь собирать только Шишкина. Возникает потребность в более современных визуальных формах. Она в свою очередь негативно влияет на искусство (коммерциализация), но все это нормально.

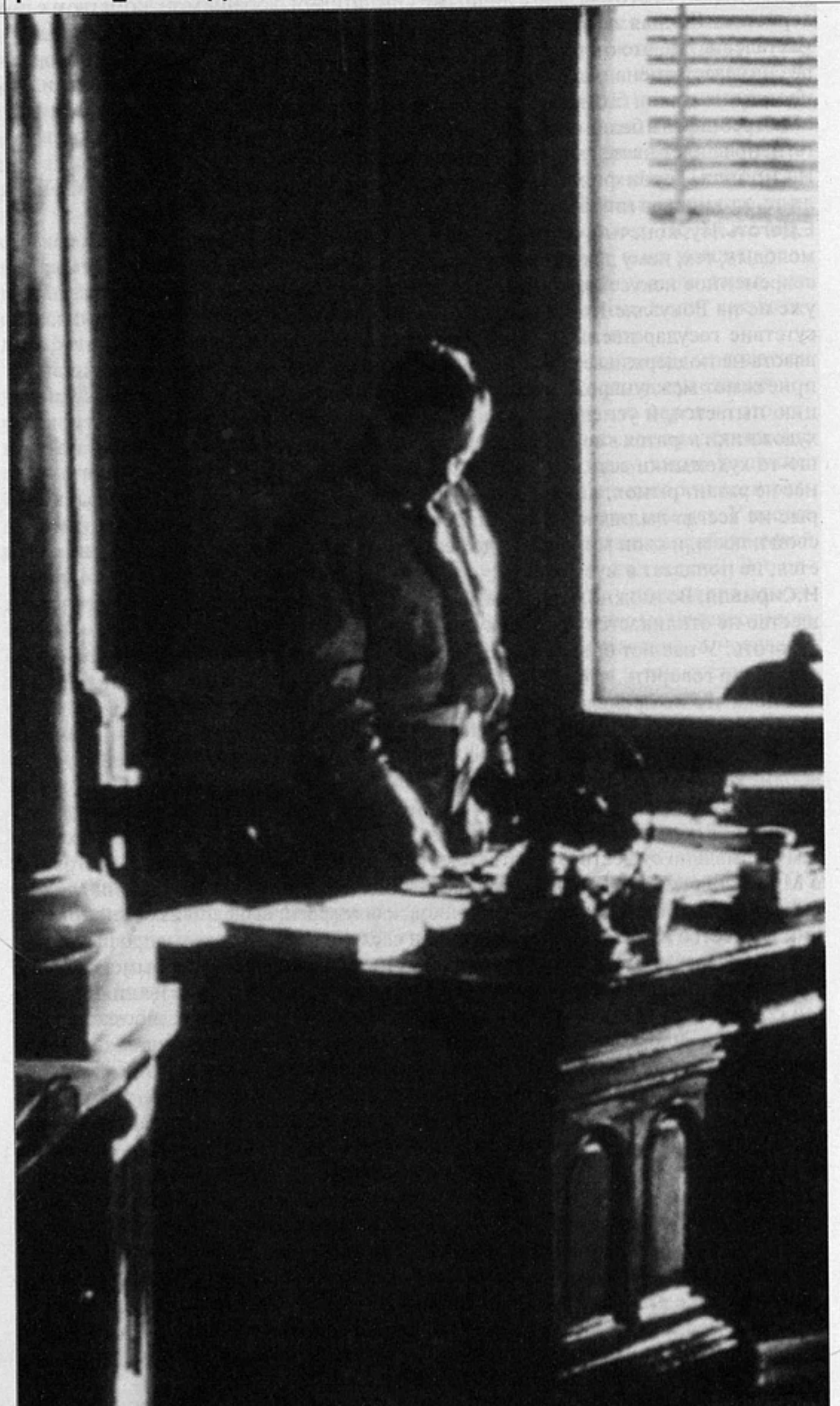
Н.Сиривля. Герои фильма — люди одного поколения, со схожей судьбой. Есть ли те, кто идет за ними?

Е.Деготь. Ну, конечно, есть даже несколько следующих генераций. И для совсем молодых, тех, кому двадцать с небольшим, вообще не существует проблемы: это современное искусство, а это несовременное. И, конечно, они воспитывались уже не на Рокуэлле Кенте. Хотя проблема контекста актуальна и для них. Отсутствие государственного интереса к современному искусству не в том, что власть не поддерживает лично тех или иных художников, а в том, что к нам не приезжают международные выставки: государство на это денег не дает. Ситуацию пытается, и успешно, исправить ярмарка «Арт-Москва», но все же часто художники варятся в собственном соку, а потом изобретают велосипеды. А вообще-то художники есть. Просто они не очень много работают. Из-за того что у нас не развит рынок, они продуцируют по большей части идеи и проекты, которые не всегда выливаются в конкретное произведение. Эта ситуация имеет и свои плюсы, и свои минусы. Художественная жизнь бурлит, но ничего не остается, не попадает в музеи.

Н.Сиривля. Возможно, неудовлетворенность художников связана с тем, что общество не откликается на их искусство?

Е.Деготь. У нас нет общества. По крайней мере, на данном этапе. Поэтому невозможно говорить, что обществу что-то нужно или не нужно. Его запросы никак пока что не проявлены, в чем, кстати, есть вина и искусства, которое обществом (тем самым народом) не интересуется. Если же говорить о системе институций современного искусства, то у нас все на месте, хотя функционирует не вполне хорошо. У нас есть, например, Отдел новейших течений в Русском музее в Петербурге, который покупает и принимает в дар все, что необходимо для истории, и устраивает выставки. Хуже ситуация в Третьяковской галерее, хотя и там формально существует соответствующий отдел. Все многолетние разговоры о Музее современного искусства совершенно надуманны, эти функции должна была бы на себя взять именно Третьяковская галерея, выделив из своей коллекции искусство XX века. Формально это и сделано, но у меня как у профессионала масса серьезных претензий к сегодняшней экспозиции на Крымском валу. В результате появилось нечто, заполнившее пустующую нишу названия — «Музей современного искусства» Церетели, именно что в кавычках, поскольку это готовое название, произвольно присвоенное тому, что такого статуса не имеет, по крайней мере пока. Церетели мог бы с тем же успехом назвать свой музей Эрмитажем или Лувром. Там выставлены очень странные вещи — это его абсолютно частное предприятие, на которое специалисты имеют мало влияния. Государственный же музей современного искусства у нас есть (даже у молодых художников есть реальный шанс, что их произведения приобретет Третьяковская галерея), и то, что он так не называется, — большая ошибка. Кроме того, у нас есть галереи, арт-ярмарка, кураторы, газетные критики, проводится бездна всяких мероприятий вроде Фотобиеннале или Форума художественных инициатив. У нас есть художники, которых удается заставить сделать проект к той или иной выставке. У нас даже есть Министерство культуры, которое про все это знает и не мешает, а иногда и помогает, как может. В общем, я вижу нормальный процесс, с которым можно работать, а не трагедию непризнанности.

РЕПЕРТУАР



Taking Sides,
режиссер
Иштван Сабо

НИНА ЦЫРКУН

Taking sides

БЕРЛИН-2002

Русские и владеющие русским языком критики гадали в Берлине, как половчее перевести Taking Sides — название фильма Иштвана Сабо о драме денацификации в послевоенной Германии; смысл понятен, но то, что в английском не случайно, наверное, отлилось в емкую фразеологическую формулу, по-русски можно передать только описательно, и получается громоздко: «Принимая ту и другую сторону», например. Литовский критик предложил вариант «Диалог» — в общем, верно, но не точно, не полно. Эта картина, показанная под занавес фестиваля, по каким-то, говорят, техническим причинам не вошла в конкурс, а жаль. Именно она более всего отвечает тому принципу, который провозгласил новый директор Берлинале Дитер Косслик, — «разнообразие». Коллекция фильмов, представленных в Берлине на этот раз, действительно, была разнообразной, если не сказать пестрой, а жюри оказалось святее папы, вручив «Золотого медведя» двум картинам — докудраме «Кровавое воскресенье» (Bloody Sunday) ирландца Пола Гринграсса и японскому мультфильму «Унесенные духами» (Sen to Chihiro no kamikakushi) Хаяо Миядзаки (анимация как жанр в конкурсной программе была представлена впервые). Выбор жюри обсуждать не стоит — как правило, он редко совпадает с ожиданиями критиков. (К слову сказать, наш человек в жюри Рената Литвинова как могла боролась против его решений, но оказалась в меньшинстве.) Разве что приз за актерский ансамбль мюзиклу Франсуа Озона «8 женщин» (8 femmes) был единодушно предсказан. И, действительно, ярче других выглядели «Гриль-бар на лестнице» (Halbe Treppe) немецкого режиссера Андреаса Дрезена и «В понедельник утром» (Lundi matin) Отара Иоселиани (получившие, соответственно, Гран-при жюри «Серебряный медведь» и «Серебряного медведя» за режиссуру).

На мой же взгляд, окажись фильм Сабо в конкурсе, он должен был сорвать призовой банк. И за режиссуру – Сабо, как всегда, показал свою крепкую руку и твердую волю, аранжировав диалог двух главных героев — немецкого дирижера Вильгельма Фуртвенглера и его дознавателя, американского полковника, в духе музыки Бетховена, звучащей за кадром; и за главные мужские роли — Стеллану Скарсгору и Харви Кейтелу, которые от начала и до конца этой довольно длинной картины — экранизации камерной театральной драмы, — не выходя из закрытой комнаты, своим диалогом держали зрителя в напряжении. «Кончилось время идеологии, пришла пора разобраться в событиях полувековой давности по-человечески», — примерно так сказал на пресс-конференции Сабо, в сущности, подтверждая смысл провозглашенного Коссликом принци-

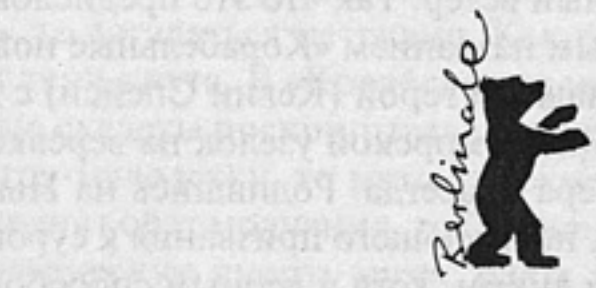
па-лозунга, который в переводе на общепринятый социокультурный жаргон звучит как призыв к интеркультурной коммуникации. А смысл последней, как известно, истолковывается как отсутствие единого, задающего норму Разума и признание легитимности различных, подчас далеко отстающих друг от друга «разумов», что естественным образом влечет за собой вполне практический пересмотр базовых представлений о человеке и его праве. А это, тоже вполне естественно, активизирует оппонирование главным ценностям западной цивилизации. Идентичность, настаивающая на своей инакости, становится главной ценностью, и, следовательно, нет уже никакой речи о консолидации, сближении, единении. В результате исходное стремление понять другого наталкивается на неодолимую преграду — другой-то конституируется в собственном дискурсе *чужого*, лейбницевой непроницаемой монады. Требуется недюжинная фантазия, чтобы вообразить себе, что на самом деле происходит в зоне этого чужого, и умом уже никого не понять. Виват, Россия, которая в лице Тютчева осознала это первой. В фильме Сабо каждый остается при своем — и божественный дирижер, который считал, что делает в условиях нацизма единственно то, что может, на что способен, и его дознаватель американец, который только что был в Треблинке и чуял запах горелых трупов за десятки миль от лагеря смерти.

В рамках фестиваля проходила многодневная дискуссия, в которой приняли участие Славой Жижек, Роберт Олтмен, Катрин Брейа, Терри Гиллиам, Карлос Саура и многие другие философы и режиссеры. Обсуждали проблемы репрезентации реальности в кино, диффузии высокой и массовой культур, моральную и политическую ответственность художника и прочее. К общему знаменателю не пришли. Но в одном, пожалуй, сошлись. Характерно, что именно Клод Ланцманн, сделавший один из самых впечатляющих фильмов о Холокосте — «Шоа», сказал: «Я никогда не ставил фильмов с «месседжем». Даже «Шоа». Когда меня спрашивают о замысле, идее того или иного фильма, я теряюсь». А Олтмен, который еще не видел фильм Сабо, выразился так: «Я вообще знать ничего не хочу об ответственности. Мне интересно делать кино о том, что меня, лично меня волнует. Следовать злобе дня — не для меня. Мне на нее наплевать. Я нахожусь по обе стороны любой идеи (I am taking both sides...)». «Не идеи, а чувства должно транслировать кино», — сказала Катрин Брейа. И она права. Поэтому общую симпатию завоевала снятая на цифровую видеокамеру немецкая лента-импровизация «Гриль-бар на лестнице», герои которой прорываются через боль и смятение «осси» в унылой атмосфере спального района соцгорода Франкфурт-на-Одере и, на свое счастье, обнаруживают, что можно жить собственными маленькими, но единственно значимыми человеческими радостями. Может быть, здесь — в этой картине, и в фильмах Озона и Сабо — «точка роста» новой тенденции кино нового десятилетия: кризис крупномасштабных проектов с дорогими спецэффектами (их количество и качество, обманувшее ожидания, было самым заметным фактором прошлого киногода) разрешается прорывом в область камерного, сомасштабного человеку кино с акцентом на слово. Скомпрометированное идеологиями слово, освободившись от них, начинает играть предназначенную ему роль. Не пугайтесь, это не значит, что кино потеряет себя как искусство визуальное — нагруженное речью кино 30-х совсем не свидетельствовало о его упадке.

Аутсайдер

В соревнованиях надо уметь прытко бегать по кругу, а не гулять самому по себе. Поэтому фильмам Лассе Хальстрёма совершенно нечего делать на фестивалях. Ну разве что собирать упоительные пресс-конференции. Год назад в Берлине невозможно было оторваться от сияния Жюльетт Бинош. В этом году — от обаяния Кевина Спейси. Конечно, они наверняка и сами таковы, но все же чувствуется отсвет нежных и дружеских отношений с режиссером. Все остальные съемочные группы выглядят бригадами сезонных рабочих на фоне явно семейных, едва ли не интимных связей между теми, кто работал с Хальстрёмом. Удивляться нечему: его самого во всех фильмах интересует одно — тайные нити, которые связывают людей. Причем он никогда не берет на себя роль кукловода, дергающего за эти ниточки: чем изображать из себя бога, лучше доказать его существование по натяжению, обрыву или легкой дрожи.

Лассе Хальстрём — швед, и это многое объясняет. Суровая Швеция, при всей ее прославленной в нашем неустроенном государстве комфортности, только из непрекрасного далека могла казаться раем. Недаром, хотя так называемая «шведская семья» в Москве давно уже не редкость во всех вариациях, а мебель дешевой фирмы для молодоженов IKEA сегодня украшает особняки позапрошлого века, русский туризм, в целом бессмысленный и беспощадный, чурается такой экзотики, как настоящая северная страна. О-о-о, у нас тоже есть север — и мы ничего хорошего о нем не можем сказать. Но север (что знает далеко не каждый, но тем ценнее это знание) подлинно прекрасен, в отличие от красивостей юга. На скалах ледникового периода там волшебным образом вырастают могучие хвойные деревья, трава и даже грибы-ягоды. Воздух свеж, как поцелуй ребенка. Северное лето очень коротко,



«Корабельные новости» ***(The Shipping News)***

По одноименному роману Е. Энни Прулкс

Автор сценария **Роберт Нелсон Джекобс**

Режиссер **Лассе Хальстрём**

Оператор **Оливер Стэплтон**

Художник **Дэвид Гропмен**

Композитор **Кристофер Юнг**

В ролях: **Кевин Спейси, Джулианна Мур, Джуди Денч, Скотт Гленн, Кейт Бланшетт и другие**

Columbia Pictures, Miramax Films, Tri Star Pictures

США

2001

но день стоит все двадцать четыре часа, потому что солнце никогда не заходит. Бронзовый северный загар держится весь год, а запах морошки и брусники не выветривается, даже если его поймать в банку с вареньем. Попробуйте проделать то же самое с шоколадным загаром из какой-нибудь Хургады или с клубникой из Израиля — почувствуете разницу. Кстати, о шоколаде: сладостно-сладострастную ведьму Вианн год назад в «Шоколад» Хальстрёма принес именно северный ветер. Так что это предисловие к его удивительному фильму со скучноватым названием «Корабельные новости» не такое уж лишнее.

Главный герой (Кевин Спейси) с древней кельтской фамилией Куойл, означающей «морской узелок на веревке», постарался избавиться в своей жизни от севера навсегда. Родившись на Ньюфаундленде, он испытал все ужасы ребенка, не имеющего призвания к суровой жизни рыбака. Отец учил его плавать самым диким, хотя и верным способом — заставляя тонуть. Это было главным сном-воспоминанием вполне ординарно несчастливой жизни Куойла в штате Нью-Йорк. Но только до того момента, когда сорокалетний неудачник увидел разбитый автомобиль и торчащий в нем, как огромная сломанная кукла, труп своей беспутной и отчаянно стервозной жены (Кейт Бланшетт). Автокатастрофа и уход под воду с той поры в его сознании, и без того не отличающемся остротой и быстротой, слились в образ личного апокалипсиса, от которого он готов бежать куда угодно, хоть на край света.

Где находится край света — понятно. На севере. Бездетная тетка Агнис (Джуди Денч) отвозит замершего от непонимания Куойла и его нелюдимую дочку на землю предков – в дальний поселок на Ньюфаундленде. Переезд в фамильное гнездо дик, как дик этот край: в мае – сугробы, в доме, как в кино Тарковского, вода капает на стол и в тарелки, сам зловещий дом привязан канатами к земле — чтобы не улетел, как домик Дороти из «Волшебника Страны Оз», за окном — ворчливый призрак с белой собакой. А в местных легендах говорится об этом славном местечке такое, что лучше не пересказывать. И тут все случается.

Умница Спейси очень точно (как же здорово, что это не рефлекторно самодовольный Траволта и не столь же рефлекторно расслабленный Билли Боб Торнтон, которые были кандидатами на роль) играет любимого персонажа Хальстрёма — аутсайдера, простого парня родом из жуткой дыры, с заторможенным интеллектом, не слишком образованного, не видевшего в жизни практически ничего, кроме унылых будней, но обладающего уникальной способностью к терпению — практически гения медитации. В сущности, Куойл — это взрослый вариант героя Джонни Деппа из «Что гложет Гилберта Грейпа?». Глубоко несчастный, обделенный в равной степени и мелкими, и крупными радостями жизни, но при этом положительно прекрасный человек. Достоевский наверняка разрыдался бы от счастья, увидев такое продолжение князя Мышкина.

И сколько ни культивируй в себе так называемый «здоровый цинизм», все равно, как мне кажется, каждый к этому тоже готов. Я имею в виду разрыдаться. Ведь в глубине души любой жонглер словами хочет, чтобы кто-то (ну не он сам, конечно, а другой) обязательно оставался терпеливым простаком и недалеким растяпой. Иначе роботы или инопланетяне нас — таких сообразительных, ловких, знающих что почем и умеющих легко отбрить остротой — действительно завоюют. Короче: есть люди, на которых земля держится. И эти люди, увы, не мы.

Но Куойл, надо сказать, об этом своем высоком предназначении не подозревает. Как и не измеряет высоту своих личных побед над пошлостью мира. А между тем он, заливавший в штате Нью-Йорк чернила в допотопный печатный станок, становится первополосным корреспондентом местной газетки с боевым названием «Хромая птица». Он встречает женщину своей мечты — главную местную красавицу, воспитательницу детсада (Джулианна Мур) и покоряет ее. Он отстаивает свое мнение. Он проявляет невиданное остроумие. Он становится необходим дочери, которая всю свою короткую жизнь только и слышала, что ее папаша — раззява. В конце концов он спасается от неминуемой смерти, когда его халтурная лодка тонет в холодных водах. Нет, он не научился пока плавать, но научился выныривать. И еще — верить, что в жизни

возможно все, включая воскрешение утопленника, состоявшееся при его прямом участии.

В одной из стремительных и гневных рецензий на этот фильм, которых было немало, американский журналюга как последний аргумент бросил: «Если вы не читали книгу, то никогда не догадаетесь, что движет эти характеры». Ну да, конечно, если забыть о том, что Божий промысел пока никто не отменял, то это, действительно, страшное обвинение: ну не читать же в самом деле книгу для подсказки. Если же не забывать, то догадаться нетрудно. Как говорил Будда: хорошая лошадь бежит даже от тени кнута. В «Корабельных новостях» с кнутами все в порядке. И фамильные скелеты поскрипывают в каждом шкафу: то старший брат изнасиловал сестру-малолетку, то мать за бесценок продала дочь, то отец и сын из упрямства хранят обет молчания, то брошенная женщина из ложной гордости врет про трагическую смерть мужа. Взять хотя бы редакцию, куда попал Куойл: кажется, будто всем этим людям, как в монастыре, дано послушание, чтобы проверить, насколько они хороши. Убежденный старый холостяк ведет раздел «семейных радостей», незадачливый путешественник слушает по радио международные новости и пересказывает их, а Куойл первым делом направляется делать репортаж о жертвах автокатастрофы. Почему? Так часто бывает. Если душа, совсем как гоголевский Нос, пошла прогуляться и не вернулась, то для Божьего промысла все средства хороши. Это вам и хороший врач, и хороший учитель скажут. Хальстрём по природе своего дарования — учитель в изначальном, древнем понимании этого слова. Не наставник, руководствующийся неким заданным сводом правил и сведений, а испытатель жизни, ищущий в ней... что? Смысл, конечно. Все остальное, включая смерть, само придет. И хотя он любит шокирующие шутки, вроде ящика с отрезанной головой миллионера-яхтсмена, который помогает Куойлу оставаться на плаву в открытом море, но в целом здоровому цинизму предпочитает здоровую сентиментальность. Поэтому обречен быть аутсайдером фестивальных соревнований. С него всегда будет строго спрошено: почему его герои не становятся полным дерьмом в столь благоприятных для этого обстоятельствах? Зачем он так несгибаемо позитивен, легко жертвуя актуальным формализмом в пользу старомодной душевности и своим авторским «я» в пользу самоценных актерских работ?

Интереснейший феномен критического восприятия — то, что один и тот же человек может рыдать до соплей на «Танцующей во тьме» и вежливо скучать, поглядывая на часы, на «Корабельных новостях». Естественнее было бы наоборот. Но о естественности в той сетке координат, где высоко котируется здоровый цинизм, говорить глупо. Душа профессионального зрителя сегодня закалена настолько, что ее можно тронуть (вернее, ударить) только откровенной издевкой. Однако человеку для познания все-таки дан не только мозг, сегодня способный питаться исключительно отходами собственного производства до полной победы «игр разума», но и органы чувств. А тренировать их практически не на чем. Братские могилы патентованных формальных приемов почти полностью оттеснили на периферию восприятия штучную работу с живой материей.

Читая прошлогоднюю статью о «Шоколаде», где говорилось о том, что Хальстрём снял модное кино, призванное в забавной форме доносить до американской глубинки европейские изыски по части фасонов и расцветок, я, честно говоря, была обескуражена. Может, действительно не стоило эту умнейшую притчу о борьбе ханжества и соблазна упаковывать в яркий гламурный фантик, раз все за него уцепились, а развернуть забыли? Что поделаешь, технология жанра иногда подминает под себя магию жанра. Зато вот Shipping News ну никак не превращаются в Shopping News. Здесь герои, отогревая свои чувства, едят не шоколадки, а пироги с тюленьим плавником.

НИНА ЦЫРКУН

Парень встретил девушку

До европейской премьеры в Берлине «Плохой парень» Ким Ки Дука был показан на родине, на кинофестивале в Пусане, и вызвал скандал, прежде чем его увидели зрители. Плакаты с голой женщиной и отраженным в зеркале лицом мужчины, наблюдающим за ней, снабженные бесхитростной надписью в духе макулатурной литпродукции «Я превратил свою любовницу в проститутку», пообрывали и унесли с собой некие явно озабоченные личности наверняка мужского пола. А потом прогрессивно настроенные зрительницы устроили фильму обструкцию за унижение женского достоинства. Словом, картине, которая стала крупнобюджетным прорывом режиссера (до того его ленты не выходили из сметы в полмиллиона долларов, на этот раз он взял планку в миллион), относительно не повезло. Относительно — потому что продюсер утверждает, что зрительский успех дома она все же имела. В Берлине «Плохого парня» как будто не заметили. Вялые вежливые хлопки после показа, полупустой зал во время пресс-конференции. Холодное недоумение — так, пожалуй, можно обозначить реакцию публики и критики на седьмую картину южнокорейского режиссера, которого исправно приглашают на престижные кинофестивали, но которому премий не дают. Конечно, он каждый раз производит сенсацию. У него есть горячие поклонники. Но сенсация уходит в вату, поклонников немного, штатных рецензентов и того меньше. На родине тоже к нему относятся прохладно; видимо, он одинаково шокирующе воздействует как на соотечественников на Востоке, так и на иностранцев на Западе. Возможно, так судьба отчуждает художника, отрывающегося от «корней», чтобы подпитаться на иной почве. Он слишком европеец дома, он слишком экзотичен за границей. Есть счастливцы, которые

«Плохой парень» *(Na-bbun-nam-ja / Bad Guy)*
Автор сценария и режиссер Ким Ки Дук
Оператор Хван Чул Юн
Художник Ким Сун Чжу
Композитор Пак Хо Чжун
В ролях: Чо Чжэ Юн, Сео Вон, Ким Юн Тэ и другие
LJ 21 Film
Южная Корея
2001

умеют преподнести национальный колорит в удобоусвояемом, в меру пряном виде, что с готовностью потребляется в мировом масштабе. Ким Ки Дук не из их числа. Его считают слишком радикальным, слишком натуралистичным, а после «Острова» с его выдирающими внутренности рыболовными крючками — еще и садомазохистом. Весь этот комплекс можно было бы суммировать эпитетом «честный»: ежели вы вправду отваживаетесь добраться до тайников человеческих чувств и рождающих их инстинктов, до самых тайн натуры, то без крайней жестокости и мучительного самоистязания не обойтись. Таков уж тяжкий путь познания (плоти). Другое дело, что гордыня наша (не)человеческая требует, чтобы сделали нам красиво: пусть, скажем, вместо брутальной «похоти» будет нежное «влечение», а того пуще — возвышенная «любовь». Возвышающие обманы затмевают тьмы низких истин. А низкое — это ведь пошлость, фи... Или натурализм, физиологизм, садо-мазо всякое... В сущности же, это просто разные лексики. Имена вещам людьми даются, а люди могут обмануться.

Крайности Ким Ки Дука относят на счет «азиатской жестокости» — как будто кто-то когда-то доказал, что она жесточе европейской. (Чтобы не ходить далеко за примером — вспомните «Забавные игры» Михаэля Ханеке.) На самом деле Ким всего-навсего лишил жестокость покровов восточной церемониальности и западного этикета и представил в натуральном виде. Не только, кстати, пресловутую жестокость, но и прочие страсти. В сущности, он не проделал ничего экстраординарного: разве все кино и вся литература не суть последовательное сшелушивание условностей — «одежд» в виде приличий, разве не суть они анатомическая процедура, докапывающаяся до кишок? Ким практически материализует метафору — сшелушивает и докапывается натурально, а не фигурально.

Сюжет «Плохого парня» универсален; такое могло случиться везде. Звероподобный бритоголовый качок Хан Ги видит на скамейке в сквере юную студенточку Сун Хва, которая ждет своего парня. И пока парень не пришел, подсаживается к ней, а та демонстративно встает и удаляется. Потом приходит ее очкастый дружок, но, нарушая идиллию свидания, Хан Ги нагло подскакивает к девушке и крепко целует. Начинается драка. Подбегают полицейские. Когда Хан Ги скрутили, Сун Хва плюнула ему в лицо. То, что происходит потом, читается как изощренная месть. Девушке подбрасывают кошелек с деньгами, потом объявляют, что денег в нем было больше, и требуют вернуть. Она, конечно, не может найти такой суммы и подписывает контракт... Чистюля студентка превращается в проститутку подведомственного Хан Ги сеульского квартала красных фонарей.

На самом деле все не так.

Это история воздаяния за преступление. Девушка — как ни крути — украла чужой кошелек, который лежал на прилавке книжного магазина. Кара оказалась, может быть, несоразмерной, но платить надо за все.

Это история о том, что сбывается не то, что ты считаешь мечтой, а то, о чем мечтаешь на самом деле, даже боясь себе в этом признаться. Прежде чем схватить чужой кошелек, Сун Хва, воровато оглянувшись, вырвала из иллюстрированного альбома венского экспрессиониста Шиле (она, между прочим, изучает западное искусство) эротическую картинку. Чистюля, оказывается, была томима сексуальной жаждой. Может быть, исполнение желаний получилось несимметричным, избыточным, но по сути точным.

Сун Хва, разумеется, в ужасе от перемены участи, но более всего ее волнует соблюдение условностей. Ей желательно лишиться девственности с возлюбленным. Девушке идут навстречу — устраивают свидание с ее парнем. Но тот, смущенный ее неожиданным натиском, пасует. Сун Хва приходится начинать жизнь проститутки с рядовым клиентом. Она со временем добивается больших успехов в профессии — на зависть товаркам, которые очень рекомендуют ей быть поскромнее. Цветные парики, которые сразу привлекают взгляд мужчин, ее никто надевать не заставляет, это ее know how.

А Хан Ги наблюдает за ней через дырку в стене, через стекло, которое яростно пробивает кулаком. Мотив прободения, проткновения навязчиво связывается с Хан Ги, открывая его тайну в финале, когда мы впервые слышим его го-

лос, прерывающий наконец его молчание, — тонкий голос кастрата. В психологии это называется «трансфер» — перенос желания на другого. Хан Ги не мог дефлорировать желанную девушку, он нашел себе множество заместителей. Он даже проявил известное благородство — готов был подставить вместо себя ее парня, так неудачно оробевшего. Пружина сюжета начала раскручиваться с того момента, когда Хан Ги молчит в ответ на требования извиниться перед девушкой, которые сыплются на него со всех сторон. Не может он извиниться — не может допустить, чтобы она услышала его голос. Оскорбил его не плевок, он оскорблен своим состоянием, вызывающим жгучий стыд. Речь, стало быть, не о мести. Месть — этикетка, компенсация, уловка, маневр, что угодно, только не цель. Речь о том, как один человек пытается найти путь к другому, минуя слова. Чо Чжэ Юну, постоянному актеру Кима, который играет Хан Ги, приходится обходиться скудным арсеналом: он почти ничего не делает в кадре, чаще всего просто смотрит, наблюдая за девушкой, превращаясь в «тело», точно так же, как превращает в «тело» и ее.

Кстати, отвечая на претензии корейских феминисток, надо заметить, что «Плохой парень» — своеобразный комплимент «Острову»: там заправляла немая женщина, здесь — бессловесный мужчина. Так что квиты. Впрочем, Ким Ки Дук настаивает, что снимает не фильм за фильмом, а кино — одну длящуюся картину, где люди и их истории причудливо и непредсказуемо переплетены.

...Это история любви. Вариация «Трамвая «Желание», где такой же звероподобный (и в мужской силе) Стэнли Ковальски, изнасиловавший нежную Бланш Дюбуа, говорит: «Мы давно назначили друг другу это свидание».

Нет, не так.

Это история судьбы, от которой не уйдешь. На пляже, где Хан Ги настигает сбежавшую было Сун Хва, та находит присыпанные песком клочки фотографии, оставленные девушкой в красном платье, на их глазах вошедшей в бурлящее море, чтобы сия пучина поглотила ея. Потом Сун Хва склеивает эти кусочки, на фото — мужчина и женщина, только голов на нем нет, тот кусочек остался в песке. Оказавшись в том же месте в другой раз, Сун Хва находит недостающий кусок — с головами Хан Ги и той девушки, любившей его до смерти. Остается только надеть красное платье...

И нет, не броситься в море.

Это история сказочная. У нее три финала, незаметно перетекающие один в другой. В тягучем медленном фильме эти застывшие план-эпизоды переходов особенно длинны и воспринимаются как эрзац-концовки. Сун Хва могла убежать, найти убежище, но слонялась по городу, пока ее не нашел тот, кто искал. Хан Ги мог умереть, когда его пырнули ножом в живот. Но его рука, взятая камерой крупным планом, дрожавшая в смертельной агонии, вдруг медленно повернулась, а он оперся на нее и поднялся, чтобы идти и жить дальше. Хан Ги отпустил Сун Хва, и вот он смотрит в окошко джипа, а она сидит на той самой скамейке сквера, где они впервые встретились. Она должна уйти — но не уходит.

Они будут жить долго и счастливо.

Но вот что настораживает. Прелюдия к новой жизни — ритуальное переодевание. Сун Хва надевает красное платье, становясь заместительницей утопленницы. Хан Ги снимает неизменную черную футболку и надевает клетчатую рубашку, в которой снят на фотографии. Они садятся в трейлер, отправляясь в дорогу, которая приведет их в новую жизнь. Какую? После того как тело полюбило тело, они возвращаются в мир условностей и масок, от которого только что освободились. Финал возвращает нас к началу...

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

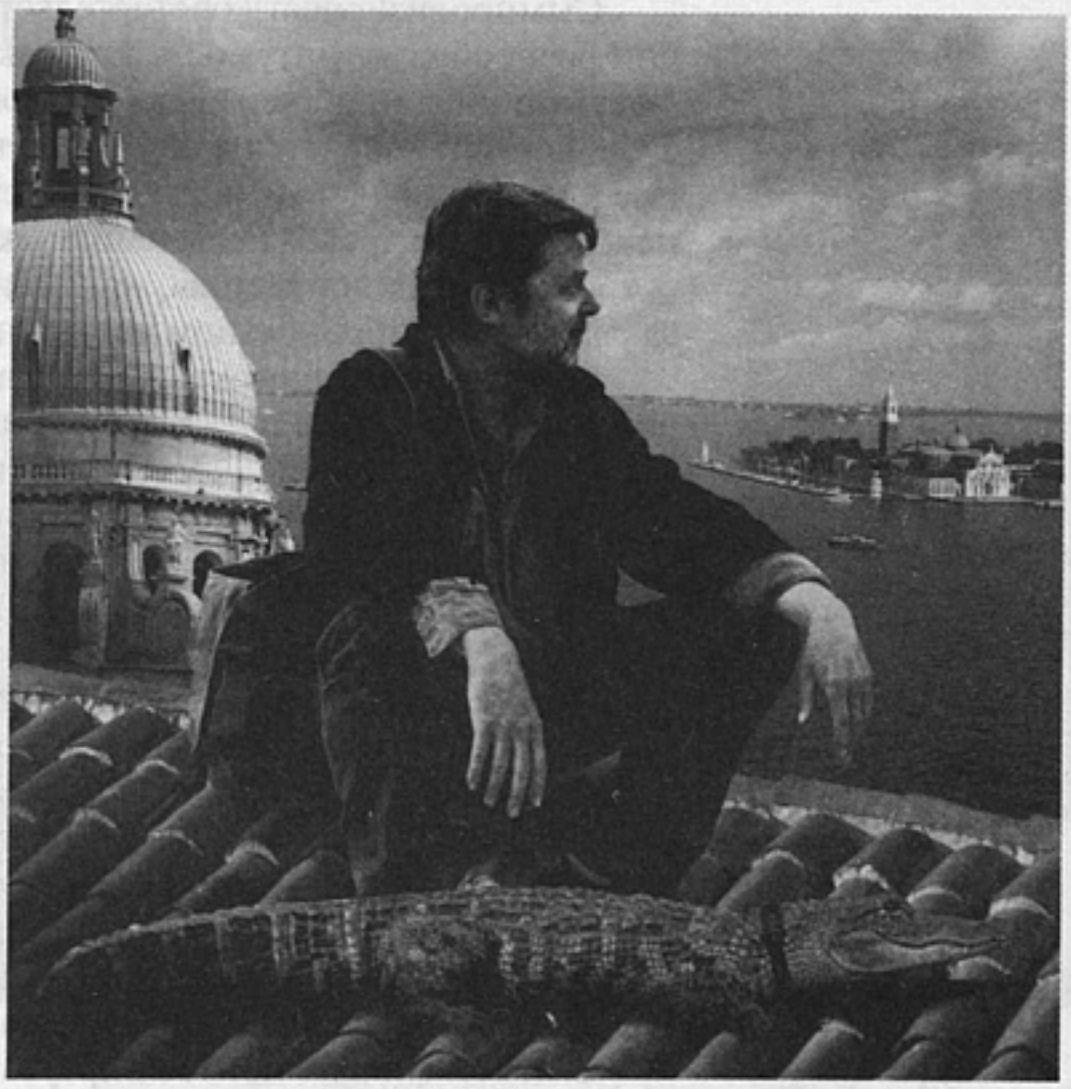
Изо дня в день

Отар Иоселиани придумал отличное название — «В понедельник утром». Конкретное и стертое, как «Мой дядя» совсем не чужого Иоселиани Тати. Как «День-деньской» (так сначала назывался «Жил певчий дрозд»). Подобная нейтральность пробуждает воображение. В последнем фильме меланхоличного скептика есть эхо «Листопада» (времени года). А также неностальгическая рифма к «Пасторали» (действие картины происходит по преимуществу во французской деревне и Венеции).

«В понедельник утром» развивается как отсчет времени — пространного для Иоселиани мотива, определяющего ритм его сюжетных коллизий и режиссерских композиций. Смену времен года, жизненных циклов, повседневного распорядка. Но одновременно этот мотив намечает новый этап по сравнению с прежними французскими картинами режиссера с их литературными, экспрессивными и труднопереводимыми названиями.

Это фильм уставшего человека, чувствующего себя тем не менее в превосходной форме. Иоселиани все так же внимателен к фактурным деталям, чувствителен к эксцентризму и анархическим побуждениям персонажей. Но взгляд его, не утратив саркастической наблюдательности, стал более нежным и более безутешным. Последний фильм Иоселиани снял глубокой осенью, в межсезонье, когда листья уже облетели, а холода еще не подморозили воздух. Угасание природы здесь вторит назревшему одиночеству, желанию излечить неинтересные будни в итальянском путешествии. Конечно, не на водах, что было бы страшно буржуазно, но все же на воде. В ирреальной и такой живой Венеции. В городе-мифе, городе карнавальных обманок и головокружительных (визуальных) перспектив.

Отключившись от анализа «деградации капиталистического общества» и его мертвящих ритуалов, Иоселиани отправляется в деревню, выбирает в герои «Понедельника» не-



«В понедельник утром» *(Lundi matin)*
Автор сценария и режиссер **Отар Иоселиани**
Оператор **Уильям Любчански**
Художник **Ману де Шовиньи**
Композитор **Николас Зурабишвили**
В ролях: **Жак Биду, Арриго Модзо, Анна Кравц-Тарнавски, Нарда Бланше и другие**
Pierre Grise Productions, Mikado Film, Rhône-Alpes Cinéma,
Франция — Италия
2001

приметного Венсана — рабочего и самодеятельного художника, живущего с равнодушными близкими, убивающего время в постылых и отвлекающих занятиях, от которых тошнит, но некуда деться. Каждое утро он оставляет калоши у машины, едет в город, потом садится в автобус, потом докуривает у заводского входа с табличкой «курить воспрещается», а после противной работы «пилит» домой, где не с кем поговорить и все враздробь.

Но однажды он исчезает в Венеции, получив деньги от отца — само собой, выпивохи, брезгливого ненавистника скуки — и заручившись рекомендательным письмом, естественно, к маркизу. Погуляв в лучшем из миров со случайным знакомцем, работающим на местном заводе, похожем как две капли на французский, поглазев на диковинного маркиза, Венсан возвращается назад. Вот и все. Круг замкнулся. Выхода нет. Но можно задохнуться без спасительной (или иллюзорной) возможности выскочить из этого круга — если не выпиваешь, желательно с друзьями, сидя на венецианских крышах, или под крышами Парижа, или... если не снимаешь кино...

Путешествие лишь повторяет забавную и вымученную ритуальность траченых иллюзий — истекающего времени. Осуществленная мечта, несмотря на впечатляющую смену картинки и драгоценную праздность, полноту жизни не компенсирует.

Рутинная механистичность повседневности выхолащивает жизненные силы. Но молодых героев, сына Венсана и его возлюбленную, режиссер усаживает в дельтаплан — вырывает оттуда подальше. А тех, кто постарше, ничем, кроме рюмки, утешить не может. А может, уже не желает.

Ложное, привычное или обнадеживающее движение в «Понедельнике» (на машине, на тракторе, в автобусе, поезде, на катере или велосипеде) отражается в симметричных — зеркальных повторах. Приездов-отъездов, заводских труб, курильщиков, запретов на курение, женщин, занятых ритуальным вязанием. Расширяющемуся пространству соответствует длящееся и убывающее время.

Сымпровизировать обстоятельства с годами все труднее. Зато монотонные дни разнообразят ритуальные аттракционы. Подглядывание за чужой жизнью (здесь почтальон по неизбывной провинциальной традиции вскрывает письма, а священник вперяется в окна, в которых мелькают красотки). Или приобщение к «истории», в том числе «искусства», а также к «древу желаний», оно же генеалогическое древо (так венецианские прохожие вставляют свои лица в трафарет «старинных портретов», написанных уличными художниками). Или охота за счастьем в добровольном изгнании — в Италии.

Спившегося аристократа, сыгранного Иоселиани в предыдущем фильме (In vino veritas), угнетала буржуазная ритуальность, превращающая человека, рожденного для свободного плавания, в часовой механизм. Этот гуляка, помнится, забавлялся игрушечной железной дорогой, а потом его сын, занявший место отца, рванувшего из шато на парусснике, не мог оторвать взгляд от заведенных вагонов. Теперь эта удушливая ритуальность социальным условностям неподвластна. Ее определяет время, точнее, возраст человека, обрекающий его искать и не находить. Но непременно отключаться, пить и петь, блаженствовать на пикнике, вспоминать молодые годы, встретив давнего друга, закамуфлированного (для заработка) в трансвестита, который делит свое одиночество в компании двух крыс. Или побывать в палаццо маркиза-понтярщика, издевательски показанного самим Иоселиани. Он оглушил простодушного Венсана дешевым карнавальным спектаклем — игрой на рояле под фанеру, хитрованными изысками, травестирующими ритуальный светский прием, — и вульгарным скандалом, устроенным домочадцам, когда захлопнулась за гостем дверь.

В новом фильме нет той виртуозности, которая пленяла в предыдущей картине, называвшейся на трех языках по-разному. Нет и той многокрасочной выразительности — от философического присутствия марабу до воришек, мальчишек, парижанок и негров. Но есть нечто большее. Смирение с безысходностью. Хотя пресловутый «вкус к жизни» тоже как будто не исчерпан и поддержан витальной эксцентриадой. Очередным негром, которому сын Венсана помогает писать любовные письма и которому Иоселиани приготовил праздничный свадебный ритуал. Бойкими цыганами с крокодилами, затесавшимися сюда вместо экзотической птицы, высокомерно наблюдавшей за персонажами In vino veritas. «Феллиниевской» дамой в шляпе, поразившей героя на пути в Венецию, а потом проплывшей, как видение, по каналу. Прелестным гэгом, когда деревен-

ского соседа в инвалидной коляске отпускают катиться под горку и когда — через череду эпизодов — он, как новенький, возвращается пешком домой...

Однако все эти милые приметы «будничной фантастики» Иоселиани составляют свою инерцию запланированных случайностей. Их пластика, как обычно, завораживает, но ритм слегка приторможен. Ведь эти случайности расчисленной жизни одиночки Венсана совсем не помеха. Бежать ему некуда. Скрыться негде. Курить запрещено везде. Мечта угрожает банальностью. Но Венеция тут ни при чем. «Чувство действительности» — в неизбежном и проницательном подчинении ритуалам. Безрадостным или дающим забвение. Не потому ли Иоселиани все-таки привозит Венсана домой и наливает ему с женой по рюмке водки?

Душевное охлаждение в «Понедельнике», распавшиеся семейные связи, лишенные тепла, уюта и приязни, реанимируются ритуалом. Формой организации повседневного быта, внебытовых устремлений и объединения отчужденных людей. Получается, что «В понедельник утром» — фильм о ритуалах, которые влекут, как наркотик, разбавляя рутинные будни веселыми вспышками. Засасывают, воодушевляют и придают смысл — то иллюзорный, то неподдельный — текущему настоящему времени. И поддерживают развалившийся уклад человеческих отношений изо дня в день, из года в год.

АНТОН ДОЛИН

Кровь, морковь и еще это самое, третье

Berlinale

Отношение даже не к любви, а к понятию, слову «любовь» в современном обществе вполне точно формулировали многие, от Умберто Эко, говорившего, что объясниться в любви нынче образованный человек может, только сославшись на цитату из классики, до Евгения Гришковца, который со сцены объяснял, как трудно артикулировать это самое слово, не почувствовав себя неловко. Корпоративная точка зрения на любовь как на что-то почти уже лишнее, неудобное, избыточное на последнем Берлинском фестивале царствовала с первых дней, а может, и с самого первого, когда гостям Берлинале был представлен фильм церемонии открытия — «Рай» Тома Тиквера. Право, зрителям предыдущего Каннского фестиваля, которым показали «Мулен Руж», было куда легче: они договорились с режиссером не считать сентиментальный сюжет карти-

«Рай» *(Heaven)*

Авторы сценария **Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич**

Режиссер **Том Тиквер**

Оператор **Франк Грибе**

Художник **Ули Ханиш**

Композиторы **Арво Пярт, Том Тиквер**

В ролях: **Кейт Бланшетт, Джованни Рибизи, Ремо Джирони, Стефания Рокка и другие**

X Film Creative Pool, Miramax Film Corp.

Германия — США

2001

ны реальностью, принимать его за изощренную игру, а раз так, то отчего не поиграть в любовь? Серьезность Тиквера, позаимствованная им у «соавтора», покойного Кшиштофа Кесьлёвского, который написал сценарий картины вместе с Кшиштофом Песевичем, зрителей неприятно поразила, показалась им напыщенностью, ложным пафосом, в общем, раздражила.

Любопытно представить себе, как изменилась бы ситуация, если бы «Рай» поставил-таки сам Кесьлёвский, планировавший, как известно, трилогию по мотивам дантовского путешествия. Наверняка авторитет живого классика принес бы ему нечто вроде почетного «Медведя» за режиссуру, а критики обменивались бы уважительными мнениями: «Да, он, конечно, несовременен, но старый конь борозды...» и далее в том же духе. Тиквер же подставился, прежде всего, своей молодостью и промежуточным статусом — то ли некто из шоу-бизнеса, создавший гуттаперчевую «Беги, Лола, беги», то ли претенциозный умелец от арт-хауса, пытающийся умничать перед широким зрителем, то ли вообще честолюбец, пробивающий себе путь из неперспективного родного Вупперталя в пышущий общественным счастьем Голливуд (все-таки «Рай» — продукция «Мирамакса», этого упускать из виду нельзя). Ясно было одно: такому среди наследников великого европейского мастера не место. То, что живой друг Кесьлёвского Песевич в Берлине присутствовал и, кажется, никакого видимого неудовольствия от художественных решений Тиквера не выказывал, строгих судей не смущало.

Новый директор Берлинале Дитер Косслик несколько раз заявлял накануне и во время фестиваля, что надеется именно в 2002 году открыть дорогу молодому немецкому кино. Можно было не уточнять, что основная надежда возлагается именно на Тиквера — международное имя какое-никакое у него уже имеется, в фильме снялись звезды (хотя и скромные), сценарий — самого Кесьлёвского, «Мирамакс» обеспечивал коммерческое прикрытие, а уж сам режиссер позаботился о высоком художественном уровне. Вполне логично было ожидать, что жюри даст фильму Тиквера хотя бы что-нибудь... Но ожидания не оправдались. Из немецких картин была выбрана совсем другая, премированный Гран-при «Гриль-бар на лестнице» Андреаса Дрезена, житейская комедия о погружении двух семейных пар из Франкфурта-на-Одере в болото опостылевшей семейной жизни. В общем, возвышенному роману о любви жюри с удовольствием предпочло вареную морковь бытовых проблем, ну а «кровь» — рифма к паре «любовь — морковь» — удостоилась «Золотого медведя» за лучший фильм: политическо-агитационная картина «Кровавое воскресенье» (Великобритания—Ирландия) о подавлении английскими десантниками североирландской мирной демонстрации в Дерри тридцать лет назад. Это серьезно, это про жизнь. И не лезьте со своей любовью, надоело.

Попытаемся понять, куда и зачем «лез» Тиквер, почему он взялся за столь сложную задачу и не пошел по легкому пути того же Франсуа Озона, представившего благодарной публике легчайший и исключительно остроумный фильм «8 женщин» и призом в итоге не обойденного: ведь Тиквер, как показывает «Беги, Лола, беги», тоже умеет так — быстро, весело, с ветерком. И прежде всего — зачем Тиквер взялся за Кесьлёвского? Одно из главных обвинений по его адресу сводилось к тому, что Кесьлёвский был человек глубоко верующий, а Тиквер вполне открыто заявляет о своих агностических убеждениях. Как же так — в Бога не веришь, а про рай снимаешь?

Снимать про рай, не веря в Бога, вполне возможно, утверждает Тиквер. Просто не надо делать вид, что ты все об этом рае знаешь. Фильм Тиквера как бы подобие диалога с Кесьлёвским: герои сценария улетали с грешной земли, которая могла быть лишь материальным вместилищем адских сил, в то неземное место, о котором Кесьлёвский знал чуть больше других. Тиквер на это знание не претендует, но пытается отыскать указатели к раю на земле. Весь фильм режиссер задает вопросы, ответ на которые спрятан в сценарии. Найти связь между ними должен уже зритель. Даже те, кто присоединился к армии противников фильма, отмечали мастерство композиционных решений. Сцена допроса или эпизод в тюремном сортире полны внутреннего смысла — каждое вроде бы случайное движение участников меняет картинки, как в калейдоскопе, но гармония в соотношении композиционных элементов кадра не исчезает. Все

чаще Тиквер происходящее снимает сверху, чтобы превратить любую сцену в иероглиф. Каждый из ее участников — лишь часть символа, поэтому не в состоянии выразить общий смысл, а режиссер пытается это делать и приглашает в дешифровщики зрителя.

Самые сложные для прочтения и перевода на общепонятный язык иероглифы появляются в пейзажах Турина, где происходит действие, и, в частности, в изображении туринской тюрьмы: симметрия форм в кадрах, снятых с вертолета, просто поражает. И самое странное то, что гармония особенно явственно прочитывается именно в узорах мрачного пенитенциарного заведения, вид которого не может вызвать симпатию зрителя. Именно поиск света в самых темных творениях рук человеческих и становится сверхзадачей Тиквера в «Рае»; вертолет оказывается основным инструментом режиссера. Образ вертолета вообще крайне важен в фильме — им «Рай» начинается, им и заканчивается. Однако в первых кадрах перед нами вертолет компьютерный, нереальный, и он, как подсказывает закадровый комментарий, не способен подняться слишком высоко — настолько, чтобы смысл иероглифов, спрятанных в изгибах улиц и географии зданий, наконец стал очевиден. В финале же герои фильма садятся в тот небесный вертолет (выглядящий вполне реальным), который поднимет их именно на необходимую для опознания скрытых смыслов высоту. Впрочем, на этой высоте нам, оставшимся на земле, уже не разглядеть воспаривший вертолет: в этом и заключается спрятанный в фильме парадокс — ответ на главный вопрос о местонахождении «лестницы на небеса» открывается не зрителям и даже не самому режиссеру, а только героям.

Ну а теперь о том, с какой стати он им открывается. В начале фильма девушка подкладывает — с непонятными пока зрителям целями — самодельную бомбу в кабинет чиновника, работающего в огромном офисном здании. Взрыв бомбы становится причиной смерти трех невинных людей, сама террористка сдается полиции. По мере выяснения подробностей дела (она мстила влиятельному наркодилеру за смерть мужа) молодой полицейский влюбляется в арестантку, невиновность которой становится ему все более очевидной. Поняв, что он ее любит, парень принимается за организацию побега. Побег удается. Они бегут через всю Италию, до тех пор пока не наступает закономерный и уже описанный выше финал.

Итак, «Рай» — фильм о любви. Но это не просто история любви. Фильм начинается с трагедии, до жути убедительной. Кесьлёвский даже предположить не мог, как зритель воспримет взрыв в небоскребе, показанный на экране в начале 2002 года. Главная героиня истории Филиппа планирует взрыв как акт отмщения, по ее убеждению, как акт восстановления равновесия в природе и обществе. Однако насилие не может восстановить равновесие, оно лишь нарушает его, наглядное доказательство — гибель невинных, полная безнаказанность того, кто должен был погибнуть, и тюрьма для «вершителя правосудия». Тиквер находит сильное и простое выразительное средство, показывая нарушение той гармонии, которой полна его картина: взрыв происходит в лифте, и простейший по композиции кадр, рассеченный пополам линией, по которой сходятся двери лифта, внезапно искажается, резко меняя прямую линию на пугающую оплавленную кривую.

Актом насилия гармония нарушается. Однако любовь, на правах чувства иррационального, не оправдываемого никакими логическими доводами (молодой полицейский влюбляется не только в преступницу, но и в женщину значительно старше его, говорящую на другом языке и вообще принадлежащую к другому лагерю), восстанавливает нарушенную симметрию. Сначала, когда полицейский организовывает побег, мы видим, как старшие чины тщательно записывают на пленку переговоры беглецов, и понимаем, что план обречен. Однако появляется запасной вариант, и героям удается скрыться. С того момента как они делают шаг навстречу друг другу, судьба становится к ним благосклонна. Спрятаться на чердаке полицейского участка и не быть замеченными даже проходящими рядом уборщицами, выехать за ворота на фургоне, выскользнуть из него где-то в поле, сесть в поезд и не встретить контролеров...

В четырех предыдущих фильмах Тиквер был певцом Случайности. Она спа-

сала от неминуемой гибели Лолу и ее дружка, она сводила друг с другом Принцессу и Воина, она убивала одних и выручала других в «Зимней спячке», она дарила нежданное счастье смертоносной Марии. Казалось, что Тиквер говорит о любви, остающейся непременным элементом всех его сюжетов, но на самом деле его интересуют только законы Случая. В «Рае» все изменилось. Благодаря Кесьлёвскому Случайность стала знаком зла, а то, что было Случаем, у Тиквера превратилось в Судьбу — то есть высшую закономерность.

У героев одинаковые имена (Филипп и Филиппа), они родились в один день, пусть и с разницей в несколько лет. Случайностью же был не только взрыв бомбы, который стал залогом гибели, но и встреча двух персонажей. Обучаясь языку закономерности, Тиквер пытается расшифровать ее иероглифы, понять, почему все должно развиваться именно так, в заданном направлении.

И любовь — единственный ответ, который кажется убедительным. Авантюрная основа сюжета намеренно лишена любых эротических деталей: Филипп и Филиппа спят рядом в одежде, думая лишь о том, чтобы, проснувшись, не оказаться под дулом автомата. Выбор актеров на главные роли поначалу выглядит сомнительным, хотя бы потому, что нервный и инфантильный Джованни Рибизи не может иметь ничего общего с замкнутой в себе, исподлобья глядящей на допрашивающих Кейт Бланшетт. Когда водитель фургона, где спрятались герои, бегущие из Турина, занимается любовью со знакомой официанткой, Филипп и Филиппа сидят притаившись: только бы их не заметили. Их любовь обнаруживается и становится фактом гораздо позже — когда Филипп отказывается от предложения отца с его помощью выехать с Филиппой из маленького городка, где они скрываются, именно тогда Филиппа впервые отвечает на вопрос, любит ли она его. И тогда же они «перестают быть» мужчиной и женщиной, они становятся андрогинами: чтобы попытаться остаться неузнанными, оба бреются наголо, одеваются в одинаковые футболки и джинсы и превращаются в существ неземного происхождения, которым, кажется, доступны тайны иной любви. Снятая с огромного расстояния графически безупречная сцена этой любви Филиппа и Филиппы у дерева на холме отсылает зрителя к временам Адама и Евы, еще не вкусивших с древа. История человечества в «Рае» раскручивается в обратную сторону, от грехопадения — к очищению. А о каком очищении может идти речь в мире «Кровавого воскресенья»?

То, что разрешили бы Кесьлёвскому, то есть идеализм зрелого мастера, просто не было принято от Тиквера. В смысл иероглифов никто и не подумал вчитаться. Гармония осталась в звуках как никогда точной, простой минималистской музыки, авторство которой Тиквер разделил с Арво Пяртом. А рай так и остался потерянным, как оно всегда и было.

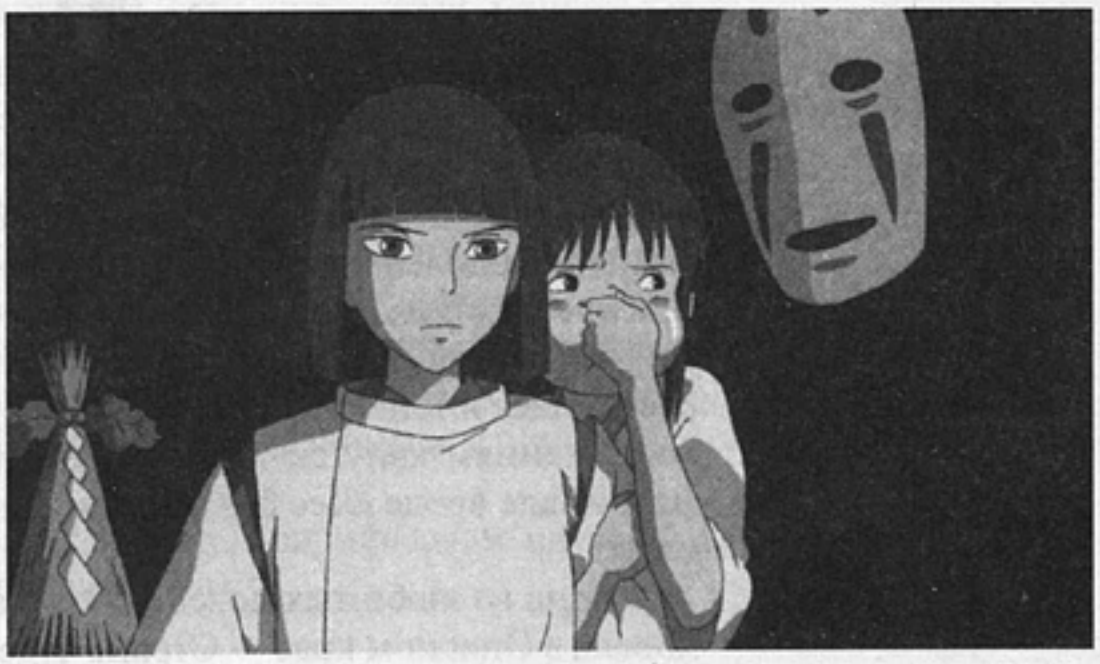
АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Фэери[1]

Мировой бум анимэ[2] позволил говорить о втором «золотом» веке японского кино. Первый, как известно, пришелся на 50—60-е и был связан с именами Акиры Куросавы, Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу. «Возможно, еще никогда японское кино не имело такой международной популярности», — написала авторитетная «Нью-Йорк таймс», мимолетно отметив, что масштабы спроса на японскую анимацию можно объяснять и уровнем ее предложения: 60 процентов от всей японской кинопродукции.

Теперь к главным «проводникам» анимэ на Западе — видео, телевидение, Интернет — прибавились и кинотеатры. После того как в 1999 году герои «Принцессы Мононокэ» Хаяо Миядзаки заговорили в США голосами Клер Дейнс, Джиллиан Андерсон и Минни Драйвер, лед предубеждений по поводу перспективности подобного бизнеса стал заметно таять. На экраны кинотеатров США были выпущены классическая лента «Акира» Кацухиро Отомо, навеянный образами Фрица Ланга «Метрополис» Ринтаро, а совместная японо-американская экранизация серии компьютерных игр «Сакагучи», дошедшая и до России под названием «Последняя фантазия», показала, что у анимэ сегодня богатые перспективы.

В свете новых тенденций мирового кинобизнеса вручение «Золотого медведя» фильму «Унесенные духами» Миядзаки было во многом предопределено, ведь политика Берлинского фестиваля тесно связана с политикой кинорынка. Не сомнева-



«Унесенные духами» *(Sen to Chihiro no kamikakushi)*
Автор сценария и режиссер **Хаяо Миядзаки**
Художник **Ёдзи Такэсигэ**
Композитор **Ио Хисанси**
Dentsu, Mitsubishi Commercial Affairs, NTV, Studio Ghibli
Япония
2001

[1] Фэери — термин, которым Р.Р. Дж.Толкиен в работе «Дерево и лист» обозначал «мир волшебства» (от англ. faire-tale — волшебная сказка) — жанр в целом и его персонажи. Термин стал общеупотребительным.

[2] Анимэ — принятое в мировой практике обозначение японской анимации.

юсь, что именно на просмотре этого фильма зрители европейских кинотеатров (а уж немецких-то точно) получат радость от современной авторской анимэ, не только не утратившей в дигитальную эру невинность покадровой съемки, но все еще определяющей для компьютера место далеко не первого из помощников в процессе создания произведения. Американская машина кинопроката японской анимэ уже заработала, время запускать европейскую. Кассовый хит «Унесенные духами», собравший только в Японии более 160 миллионов долларов, в стратегическом плане идеальный вариант.

Признанный классик японской анимэ Миядзаки, пришедший в кино еще в 60-е и во многом определивший ее развитие, предложил на суд зрителей и жюри одну из лучших своих картин. Режиссер начинал как художник жанра манга[3], в 70-е годы делал анимационные телесерии. В 1979-м он снял полнометражный дебют «Люпен III. Замок Калиостро» и заявил о себе как о самом «авторском» из апологетов индустрии анимэ. В коммерческом плане его фильмы в Японии один другого успешнее. К примеру, «Порко Россо» — самая кассовая лента 1992 года, а «Принцессу Мононокэ», собравшую более 150 миллионов долларов (она уступила лишь американскому «Титанику»), Киноакадемия Японии назвала лучшим фильмом года (японские кинематографисты как раз из тех, кто рассматривает анимацию в контексте кинематографической культуры в целом). Однако, несмотря на колоссальный коммерческий успех, Миядзаки отнюдь не назовешь Диснеем от анимэ (кстати, он и не любит фильмы Диснея, предпочитая работы братьев Флейшер, нашего Льва Атаманова и французского аниматора Поля Грималта). Являясь одним из боссов самой успешной студии анимэ Ghibli, Миядзаки, в отличие от многих коллег, полностью контролирует все стадии покадровой съемки, собственноручно вносит изменения в рисунок ключевых кадров и невероятно осторожничает с внедрением технологических новаций, справедливо считая, что они сокращают долю авторского участия. «Унесенные духами» — первый фильм Миядзаки, прошедший дигитальную раскраску и обработку (по принципу технологии, представленной в «Истории игрушек—2», «Призрачной угрозе» и «Динозаврах»). Однажды сформулировав один из главных принципов анимэ — демонстрировать *повышенную экспрессию* жеста, — Миядзаки так и остался гением экспрессивных «ударений», которые он собирает в виртуозные визуальные партитуры, преодолевая тем самым онтологическую статику рисунка, нисходящую к манге.

В Японии Миядзаки называют «мистером Мифом» и «мистером Окружающая среда». Его «Унесенные духами» — образец свободного мифотворчества, мир фэери с поправкой на религию синто, склонную наделять духом любой природный объект. Сквозная в творчестве режиссера тема «война и мир человеческого и природного» здесь также имеется. Однако она не реализуется с той программной последовательностью и «восточной» жестокостью, с какой леди Эбоши сражается с принцессой Мононокэ и духом леса в предшествующем фильме Миядзаки. Как любая образцовая фэери, фильм «Унесенные духами» преодолевает антропоцентричность драмы в пользу истории о великой Магии, такой же древней, как мир всего живого. В этом мире всем одинаково трудно: людям, гоблинам, духам и колдунам. Фильм как будто бы концентрирует общее японское настроение — буддийское спокойствие по отношению к достижениям хай-тек-цивилизации (его можно было наблюдать в картинах Берлинале вроде «Лес без имени» Синиа Аоямы или «Темная вода» Хидэо Накаты).

Одна из любимых повествовательных моделей фэери — приключения человека в Опасном крае — Стране чудес — представлена в «Унесенных духами». Героиня картины десятилетняя Сихиро хочет расколдовать своих родителей, превращенных в свиней колдуньей Ябабой. Папа и мама могут стать трапезой для прожорливых духов и гоблинов. Они и получили вроде бы по заслугам: когда приехали с дочкой посмотреть новый дом, не заметили, как попали в волшебное царство, но вместо того чтобы прилично себя вести, словно пара

[3] Манга — японские комиксы. По ним снимаются анимэ.

свиней, набросились на чужую еду без разрешения. Страна чудес — поистине опасное место. Здесь все время есть шанс, что кто-то превратит тебя в нечто немыслимое или попросту слопает. Везде шныряют духи и гоблины. К тому же отсюда так просто не вырваться: волшебная «зона», подобно Стране восходящего солнца, окружена водой и завораживает своей архитектурной феерией, «списанной» Миядзаки с псевдозападных японских дворцов рубежа XIX и XX веков.

Страна чудес есть не что иное, как баня для персонажей фэери разных мастей, желающих смыть с себя всякого рода «производственную грязь». Власть «банщицы» Ябабы держится на принципе, известном еще первобытным народам: колдунья вынуждает гостей называть свои имена, при этом она берет власть над ними, заставляя их забыть свое прошлое и предназначение. Когда-то подобным же образом египетская Исида лишила могущества великого бога Ра: выведав его тайное имя, она, заклинательница, лишила Ра власти над людьми и богами, а сама получила возможность попасть в мир богов. В «Золотой ветви» Фрэзера можно найти описания ухищрений, к которым прибегали люди древних племен, заботясь о собственном имени. Через имя магически воздействовать на человека, вероятно, так же легко, как через ногти и волосы.

Табу на имена — основа закона волшебного мира в «Унесенных духами». Но вот парадокс: даже самая негативная магия не способна наложить табу на любовь — любящее сердце всегда распознает любимого за измененной внешностью, под чужим именем, в обличье свиньи, потому и расценивается Миядзаки как чудесный дар, своеобразная белая магия, доступная великим колдуньям, вроде девчонки Сихиро. Подобный конфликт темных и светлых начал постоянно напоминает о себе и через героев: и фэери (вроде волшебного помощника героини — дракона Хаку, некогда открывшего имя колдунье и сразу забывшего, что на самом деле он является духом реки), и Ябаба (превращающаяся из коварной колдуньи в добрую бабушку, лишь только заплачет ее гигантский чудо-малыш) выглядят здесь сложными персонажами, руководствующимися каждый своим мотивом, — нетипичными для анимации в целом, но типичными для анимэ.

В мире фэери именно люди могут быть отнесены к *сверхъестественным* существам: гоблины, духи природы, драконы и прочее ближе естеству мира. В этом смысле поступки девочки, способной принять мир в его естественной первозданности, делают ее сверхчеловеком, не важно, что внешне хрупким и маленьким.

Западный апологет фэери Толкиен обратил как-то внимание, что волшебные истории предлагают человечеству помощь Фантазии, Восстановления, Побега, Утешения — поддержку, в которой дети нуждаются меньше, чем взрослые. Автор «Властелина колец» очень печалился, что эти великие категории стали считаться вредными для взрослых людей, между тем именно они позволяют приблизиться к сути мудрого, глубокого и древнего желания человека — говорить со всем, что живет. (Именно на этом желании основаны и присущее зверям из волшебных историй умение разговаривать, и магическая способность человека понимать язык птиц и животных.) В современных условиях, когда для человека все иные живые создания подобны далеким планетам, фэери — одна из возможностей успокоить острое «чувство отдельности», ощущение «разрыва», свершившееся в глубине времен и сравнимое в чем-то с грехопадением.

Жаль, что Толкиен не дожил до наших времен. Триумфальное шествие по миру анимэ Миядзаки его чуть-чуть обнадежило бы.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Дивертисмент

Приятное — не больше, но и не меньше — оживление французского кино пробудило у публики и критики, казалось бы, угасший интерес. Так случилось с романтической «Амели», украшавшей сюрпризами буржуазную обыденку. А теперь — с фильмом Франсуа Озона, где легендарные и молоденькие актрисы, запертые в громадную клетку буржуазного «кукольного дома», вернули Франции победительные ощущения.

«Удовольствие прежде всего» — сухой остаток этих праздничных коммерческих проектов, вновь всколыхнувших высокую моду на культурный, так сказать, масскульт. Недаром «8 женщин» — синефильский интим Озона — получил приз на последнем Берлинале.

Сладчайшая востребованность европейской «фабрики грез» оказалась надежнее альтернативных (Голливуду) происков европейских режиссеров, присягнувших «Догме». На прошлогоднем Берлинале зрители и пресса восхищались скромным обаянием «догматического» «Итальянского для начинающих». На нынешнем — ликующим шармом французских актрис, сыгравших женщин, которые охвачены «звездными войнами», расставлены в театральные мизансцены, освещены огнями рампы и студийными прожекторами.

Школа женщин Озона — омаж его любимым актрисам и воздушный поцелуй Голливуду 50-х. Такое же признание в любви звездам из фильма Манкевича «Все о Еве» стало параллельной интригой фильма Альмодовара «Все о моей матери».

Успех «8 женщин» связан с тем, что изощренный и простодушный зритель — буржуазный читатель «Вога» и демократичный почитатель условных зрелищ, в которых с блеском пародируются тривиальные жанры, а также стойкие имиджи легендарных актрис, — непременно найдет здесь мотивы для чистого наслаждения.

«8 женщин» ***(8 femmes)***
По одноименной пьесе Робера Тома
Автор сценария и режиссер **Франсуа Озон**
Оператор **Жанна Лапуари**
Художник **Арно де Молерон**
Композитор **Кришна Леви**
В ролях: **Катрин Денёв, Изабель Юппер, Эмманюэль Беар, Фанни Ардан, Виржини Ледуайен, Даниель Дарьё, Людивин Санье, Фирмин Ришар и другие**
Fidelite Productions
Франция
2001

Потому что, как сформулировал бессмертный герой Ануя, модный парижский поденщик Орнифль, «истинную услугу людям оказывали лишь те, кто забавлял их на этой земле. Вечно чтить будут не реформаторов, не пророков, а немногих легкомысленных шутников». Цинично, обидно, но честно.

Вместо вожделенного римейка кьюкоровских «Женщин» (их права оказались в руках Джулии Робертс) Озон по-королевски опустился до «хорошо сделанной пьесы» бульварного драматурга Робера Тома. Лет сорок назад она шла по всему миру, а у нас и сейчас. Но в отличие от нашего нахрапистого бульвара, французский значим для своих зрителей не меньше незыблемых традиций классицизма. А в каком-то смысле они даже равнозначны. В «8 женщинах» соблюдается единство времени, действия, места. Но этот фильм в стиле «кэмп» купается еще и в лучах славы классического Голливуда, провоцируя таким образом восприятие не только на «сквозной ветерок» развлечения или на дистанцию, но и на ностальгические чувства.

Постмодернистский, пардон за выражение, и, казалось бы, устаревший проект становится экстравагантным и лирическим парадом-алле священных чудовищ — французских этуалей.

«8 женщин» — это кино- и театральная утопия молодого преуспевающего режиссера. Огламурив француженок, он вывел их в новом — волшебном и фантастическом — свете. Катрин Денёв, Изабель Юппер, Фанни Ардан, Эмманюэль Беар, Даниель Дарьё, Виржини Ледуайен, Людивин Санье, Фирмин Ришар выступают здесь в архетипических и стилизованных ролях «матери», «горничной», «вамп», «кормилицы» etc. Но при этом исполняют шлягеры звезд французской эстрады 60—80-х годов (Шейлы, Сильви Вартан, Далиды, Николетты). Эти дивертисменты раскрывают — наподобие ударных монологов — внесюжетную мечтательную подноготную гротесковых персонажей и самоуверенных звезд, бликующих к тому же в техноколоре мелодрам Сёрка Дугласа и мюзиклов Винсента Миннелли.

Озон примерил на себя роль нового «американца в Париже», и она понравилась избалованным трудолюбивым француженкам.

Пригласив сниматься лучших актрис своей страны, он вписал историю их отношений — причем и в кино, и в жизни — в настоящий, а не в условный детективный сюжет о расследовании загадочного убийства отца этой семейки и мужа-любовника-брата-зятя.

Здесь Даниель Дарьё, идеально чувствующая себя в замкнутом пространстве (как ее Мари-Октябрь в павильоне), играет в четвертый раз мать героини Катрин Денёв. Здесь Денёв и Ардан входят в клинч, рвут друг друга в клочья, примиряются в любовных объятиях, не забывая, что они, актрисы и пассии Трюффо, соперницы не только в этой пьесе. Здесь Эмманюэль Беар в роли горничной и любовницы жертвы роняет (на глазах своей хозяйки Габи — Денёв) фотографию Роми Шнайдер, еще одной обожаемой актрисы Озона, а «простодушная» героиня Денёв задает вопрос: «Это ваша прежняя хозяйка?» Но режиссер в этой сцене напоминает и об избранницах Клода Соте (ведь после смерти Шнайдер в его фильмах играла именно Беар). И воссоединяет контрастных (по исполнительской технике) звезд — сдержанную Денёв, экспрессивную Шнайдер. Эти намеки нормальный зритель может вполне не заметить. Но исповедальные мотивы в такой элегантной стилизации создают мерцательную аритмию и зыбкую двусмысленность, которая действует подсознательно. Вне и помимо сюжета в духе Агаты Кристи и с черноватым английским юмором в диалогах.

Режиссерский и зрительский взгляд прикован к актрисам, то есть к суперженщинам — прекрасным, порочным, кокетливым, сексапильным. Никакого женоненавистничества к этим одиноким, обделенным стервам и сучкам (по фильму) Озон не испытывает. Он ими любуется и обольщает зрителей. Поскольку: «Кэмп видит всё в кавычках цитации. Это не лампа, но «лампа», не женщина, но «женщина». Ощутить кэмп — применительно к людям или объектам — значит понимать бытие как исполнение роли. Это дальнейшее расширение на область чувствительности метафоры жизни как театра»[1].

По «Крысятнику» было трудно догадаться, что Озон станет синематечной

[1] Зонтаг Сьюзен. Заметки о кэмпе. — В кн.: «Мысль как страсть». М., 1997, с. 52.

крысой, что впишет себя и в эту почтенную национальную традицию. Хотя на заре своей быстротекущей карьеры он признавался: «Мы, современные режиссеры, просто используем открытия других». Он мечтал о роли Джозефа фон Штернберга в судьбе Марлен Дитрих. Но вынужден был собрать вокруг себя тех, кого вылепили совсем другие. В детстве, играя в куклы, придумывая для них истории, Озон мнил себя Пигмалионом. И реализовал эти надежды в последнем фильме, пропитав бульварные роли чудесных актрис голливудскими примочками. Так он прояснил собственные представления об универсальной киногении несмутных и влекущих субъектов желаний. За каждой из этих женщин — ворох секретных материалов и синефильских ассоциаций.

Ординарную буржуазку Денёв он увидел в образе мелодраматических героинь Ланы Тёрнер. Хотя и не забыл о тайных порывах «Дневной красавицы». Фанни Ардан наградил сережками Авы Гарднер, прической Лиз Тейлор и эротическим танцем Риты Хейуорт из «Гильды» Чарлза Видора. Заколол волосы Беар на манер Ким Новак в «Вертиго» и надел ей сапожки со шнуровкой, какие носила Жанна Моро в «Дневнике горничной» Бунюэля. Виржини Ледуайен сделал челку Сабрины — Одри Хепбёрн и прицепил шапочку от Ива Сен-Лорана, примазавшись к «new look» французского модельера, потрясшего Америку в середине прошлого века. Превратил — в память об «Унесенных ветром» — белую гувернантку (из пьесы) в черную кормилицу. Выбрал стрижку и брючки для Людивин Санье, вызволив из «Американца в Париже» силуэт Лесли Карон. Преобразил непрезентабельную старую деву Августин (Юппер), «нищую уродливую» сестру «богатой красивой» Денёв, нарядив в атласное платье Риты Хейуорт и меховой палантин. Хотя почти весь фильм эта сексуально озабоченная мымра-истеричка в очках щеголяла (по наущению режиссера) фарсовыми ужимками Луи де Фюнеса.

Озон разрушает односторонность персонажей, затянутых, как его героини в корсет, в традиционные амплуа стародавней пьесы. И превращает сложившиеся имиджи актрис в условные знаки, с которыми он играет в поддавки и которые выворачивает наизнанку. Здесь актрисам предложено сыграть не только Габи, Пьеретту, Августин etc. и не только травестировать свои прежние роли. Дарование этих женщин — быть актрисами по преимуществу. Изображать притворство и хранить обманки, ведь у всех у них — свои мотивы для убийства. Но бурлескные, водевильные перепады этого детектива-мюзикла обнажают тайные возможности великих этуалей и старлеток. Восьмидесятичетырехлетняя Дарьё выпархивает из инвалидной коляски с завидной сноровкой. Холодная блондинка Денёв вдруг впадает в сентиментализм. В лицемерной субретке Беар тлеет порочная дива варьете. Роковую Ардан Озон наделил иронией и не свойственными актрисе наклонностями. А неуклюжую старую деву, оглушавшую комедийным брио, превратил в звезду и спустил по «мюзик-холльной» лестнице особняка на землю.

Помножив жанр на миф, Озон достиг заповедной зоны — безусловного отклика на уже забытые или застрявшие в памяти страницы истории кино.

Фальсифицируя реальность, он продолжил традицию гран-гиньоля, дарующую падкой на зрелища публике иллюзию сильных эмоций. Рискнув возвысить вульгарный шик костюмов, Озон подкрепил его салонной духотой интерьера с зелеными стенами, красным ковром, желтым диваном. Точной — в своей вопиющей безвкусице — средой для мещанской семейной драмы. В которую, впрочем, эти мегеры играют шутя, без опаски, подробно.

В финале — после всех антре, инсценированных случайностей, интерлюдий — Озон построит шесть актрис в шеренгу для театрального поклона. А Даниель Дарьё, выйдя из неблаговидной роли скупердяйки-алкоголички, отравившей когда-то своего нелюбимого мужа, присядет рядом с младшей внучкой, пожирательницей детективов, и споет о том, что «нет счастливой любви». Под этот шлягер Брассанса на стихи Арагона актрисы на прощание станцуют, обласканные любовным взглядом камер и непредательским восторгом нарядной публики.

Озон им льстит, они ему доверяют. Озон вырос на «Шербурских зонтиках», стал синефилом на «Мадам де...», плакал на «Соседке», бредил Роми Шнайдер. Титры он предварил хрустальным занавесом, напомнив, что «бриллианты — лучший друг женщин». А каждой актрисе выбрал на ядовитых титрах цветок — орхидею для Денёв, алую розу — Ардан, белый бутон — Ледуайен... Цветы зла — роскошный букет.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Части речи

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

Борис Пастернак

Было очевидно априори, что ажиотаж вокруг балабановской «Войны», окрещенной в народе «Братом-3», поглотит его же, балабановскую, «Реку», нешумная премьера которой состоялась в конце января на кинофестивале архивного кино в Белых Столбах. Как известно, этот проект Балабанова и Сельянова, по времени попавший в паузу между сиквелом «Брат» и «Брат-2» и «Войной», остался незавершенным из-за гибели актрисы Туйары Свинобоевой, исполнительницы главной роли. Отснятого материала хватило, чтобы смонтировать сорокаминутный фильм, который дважды был показан в маленьком просмотровом зале Госфильмофонда.

«Река» — всего лишь части речи, а не целостное высказывание от «а» до «я». Однако порой фрагмент произведения весит не меньше, а то и больше, чем целое. Недаром же в полные собрания сочинений литературных классиков включаются фрагменты, отрывки, наброски... В какую сторону устремлена душа художника, его мысль, что занимало его «там и тогда» — не менее важно для исследователя, чем иной бестселлер, захватанный жадными пальцами толпы. Впрочем, феномен неоконченной вещи — не только литературное, но и кинематографическое явление. Тут можно вспомнить не одну лишь «Пассажирку» Анджея Мунка, но и самого Эйзенштейна, драматическую эпопею с его мексиканским материалом, претерпевшим несколько монтажных редакций.

Увидеть *другого* Балабанова сейчас принципиально важно. Его граж-

«Река»

По мотивам повести Вацлава Серашевского «Предел скорби»

Авторы сценария **А.Балабанов, Э.Паязатян**
Режиссер **А.Балабанов**
Оператор **С.Астахов**
Художник **П.Пархоменко**
Звукорежиссер **М.Беловолов**
В ролях: **Т.Свинобоева, А.Флегонтова, В.Борисов, М.Скрябин, С.Федотов, С.Канаева, М.Кычкина**
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2002

данская репутация убийственно припечатана скандальными идеологическими проектами, особенно «Братом-2». Забыто, что начинал он со «Счастливых дней» по Беккету, то есть с авангардистского опыта, что снял «Замок» по Кафке и «Трофима». Что он, наконец, автор так и не разгаданной нашей критикой сладострастной параболы «Про уродов и людей».

Сбылось в балабановской судьбе предначертанное поэтом: «нас унижает наш успех». Стоило ему выйти в мейнстрим со своими злополучными братанами, стоило познать славу народную, молва закрепила за ним амбиции русского националиста и великодержавника. Сам же Балабанов, как известно, терпеть не может объясняться с прессой, давать интервью, сторонится паблисити и твердо стоит на том, что все, что он хочет сказать, он выражает в своих фильмах. Добавить ему нечего. На премьере «Реки» он сказал всего-то несколько слов, и это была чистой воды информация.

На студию «СТВ» самотеком пришел сценарий по повести Вацлава Серашевского. Большинству из нас ничего не говорит имя польского писателя, сосланного царскими властями в Якутию в конце XIX века за диссидентскую деятельность. Серашевский провел в ссылке двенадцать лет, женился на якутке и написал толстенное исследование «Якуты», равного которому по сию пору нет. Балабанова, по его признанию, давно тянуло снять этнографическую картину, и самотечный сценарий стал катализатором процесса. А дальше решено было снимать этот фильм с якутскими актерами в Якутии, поближе к месту действия, в надежде поймать уже почти ушедшую натуру.

После гибели Туйары Свинобоевой в автокатастрофе, в которой пострадали также сам Балабанов и его жена, режиссер с продюсером Сергеем Сельяновым приняли решение сложить то, что было снято. В память Туйары, ее выдающегося таланта и уникального, шекспировского темперамента.

Мы были первыми зрителями «Реки» — Балабанов закончил монтаж накануне здесь же, в Госфильмофонде. С момента просмотра до попытки записать свои впечатления миновало без малого два месяца, я провела десять дней на Берлинском МКФ, где посмотрела пару десятков фильмов. Но ржавая охра интерьеров «Реки», рембрандтовский темный огонь в неторопливых подробных мизансценах по сей день мечутся на сетчатке моего глаза. Замечательны и пленэры — мне повезло пересмотреть некоторые кадры на рабочей видеокассете и убедиться, что первое впечатление не было обманным. Бледная зелень травы и листвы под бледным небом северного лета, ощущение воздуха и пространства, не ограниченного рамкой кадра. И мужик, странно машущий руками среди высокой прибрежной травы. Стебли травы летят направо-налево, камера приближается, и становится понятно: мужик косит, но не привычной для нас косой и не серпом, а чем-то похожим на палку. И оттого кажется, что он сбивает траву, будто по-детски сражается с ней наподобие малолетнего героя «Додескадена» Акиры Куросавы. Пусть эта чисто субъективная ассоциация не сбивает читателя на постмодернистский лад, ибо «Река» — вещь классическая. А нечаянные реминисценции — это уж прихоть восприятия, а вовсе не цитаты. «Река» как текст производит впечатление первозданности и документальности, ибо открывает совершенно незнаемый мир. Как если бы вы случайно попали в места, о которых что-то слышали или читали, но куда особо не стремились. И, оказавшись здесь, вдруг поняли, что именно в этом месте пространство Земли и Космоса вывернулось петлей Мёбиуса.

Однако я забегаю вперед и толкую о мистическом впечатлении, тогда как начать надо с «нулевого цикла». Картина воссоздает бытовую материю жизни якутов, в конце позапрошлого века не знавших иного способа ведения хозяйства, кроме натурального. Видимо, от той жизни кое-что осталось и поныне. Во всяком случае, берестяные плетеные корзины, которыми местные жители ловили рыбу, — подлинные, а не новодельные. Или — скажем так — выглядят подлинными. Режиссер добился эффекта достоверности — в фактурах и в мимезисе. И во многом благодаря тому, что снимались якутские театральные актеры, генетически связанные с бытовой и сакральной культурой своего народа. Однако дело тут вовсе не в безупречной реконструкции быта. Не в «сделанности вещи». Балабанову удалось поймать *дух* места, его подсознание, теснейшим образом сопряженное с мифологией якутов. Ведь река — хрестоматийный мифологический символ, а в мифологиях шаманского типа река трактуется как «ось мира», на нее как бы нанизано мироздание. В верховьях — что-то вроде

рая, здесь живут души людей и животных, низовье — царство мертвых, а в среднем течении обретается мир живых. Мифологическая топография, видимо, соблюдена в картине, точнее, заложена в ее замысле. Река, причем так себе речушка, а вовсе не могучая сибирская Река с большой буквы, визуально структурирует пространство фильма — горизонтальное и вертикальное, то есть метафизическое. И потому не важно, знаем ли мы что-то из якутской мифологии или не знаем ничего. Мы проникаемся ее кармической энергией на уровне инстинктов и ощущений. Восприятие переводит эти ощущения на понятный нам эпический язык. Кстати, вовсе не чуждый Балабанову и заметный уже в «Замке».

Любопытно, что завязка «Реки» напоминает романную классику не русской, а западной модели: героиня, молодая женщина, приходит за много километров в скорбную обитель, куда ссылают заболевших проказой, чтобы навестить своего мужа. Приходит и остается. Ее нежданное появление становится причиной драматических событий в тесном сообществе больных лепрой. Одни из них съедены болезнью и ждут исхода с непротивлением растений, которым не дано мыслить о жизни и смерти. Других болезнь еще не изуродовала, и внешне они выглядят нормально, как муж пришелицы — красивый мужчина, не оставленный женским вниманием и здесь, на пороге нижнего мира, откуда дорога ведет прямиком в царство мертвых.

Под ветхой соломенной крышей впритык, тело к телу, ютятся не только больные, но здоровые, невесть как оказавшиеся здесь, взрослые и дети, умирающие и едва тронутые гибельным распадом. Невидимая, как проникающая радиация, макромолекула болезни набухает до размеров чума. А в центре смрадного круга, возле очага, в отсветах открытого огня, в чаду от бурлящей похлебки стоит она — Мергень (Т.Свинобоева). Ее тело, сильное и молодое, рвущееся из тесных одежд, как всходы из прогретой солнцем земли, бросает вызов гниению и смерти. Мергень ждет ребенка от чужого мужа и, видно по всему, не собирается уступать законной жене свое место рядом с ним.

Этнографии в фильме совсем немного. Во всяком случае, этнографизм здесь — никак не цель. Это фильм страстей и о страстях. О болезни любви, неизлечимой, как и проказа.

Теперь уже ясно, что болезнь — важная координата балабановского художественного мира. Ему чуждо и скучно ощущение нормы. И даже несокрушимое здоровье Данилы Багрова, любимого героя масс, читается как патология. Лепра в «Реке» — синоним изгойства, духовной смерти прокаженных, отлученных от мира здоровых людей. Мергень рушит черту, разделяющую больных и здоровых. «И под издранными шатрами живут мучительные сны»...

Экспозиция — самый большой по длине эпизод фильма. Заложенной в нем энергетики хватает на то, чтобы компенсировать сюжетные пробелы. Мы не увидим многих перипетий любовной драмы, возникшей буквально на наших глазах, но по первому эпизоду можно предсказать и расстановку сил, и исход.

Пластические характеристики героев, заданные здесь, направляют фантазию по верному руслу. Ясно, что в дуэте двух соперниц Мергень будет агрессивной стороной, а законная жена, кроткая Анчик, пассивной. Что мужчина, из-за которого разгорается сыр-бор, не станет субъектом драмы. Ему, в общем-то, все равно, кто рядом с ним в постели. Не та, так эта. (Нечаянный гендерный акцент, но есть, о чем задуматься: кровавые любовные коллизии всегда и везде порождает чаще всего именно женщина.)

Главное, ощущение плотности и суггестивности экранного действия, возникшее в начале картины, не пропадает. Этот эффект характеризует в первую голову режиссерское мышление Балабанова — он мыслит не сюжетными блоками, но квантами энергии. Не в этом ли тайна визуальной пластики и ее отличие от словесной? Ведь когда сюжет приближается к роковой развязке, эмоционально мы уже готовы к ней. Отсутствие больших кусков нарратива не мешает восприятию и не обедняет картину.

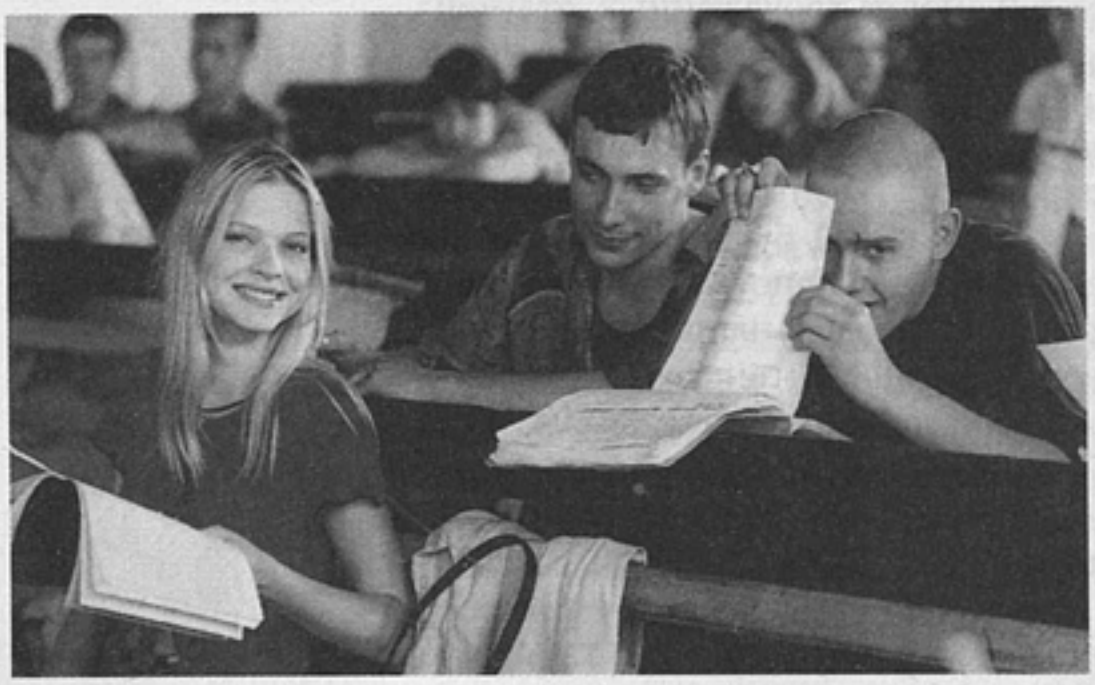
...В интерьере чума мы снова увидим Мергень возле очага, снова всполохи открытого огня будут озарять ее полуобнаженное тело. И алеющий на нем жуткий шрам. Как мы узнаем из закадровой ремарки, покуда Анчик праздновала продолжение своего семейного счастья и носила под сердцем законное дитя, Мергень подалась в леса, родила, ребенок умер, сама она, чтобы выжить, подворовывала еду в деревнях, попалась на этом деле, была избита и покалечена, да так, что едва выжила.

После появления героини в чуме, где она снова занимает положение лидерши, беременная Анчик с мужем переселяются в наспех сооруженную хибару поблизости. Худая крыша, тонкие стены, очаг для обогрева и готовки — лишь бы подальше от Мергень. Интуиция не обманывает Анчик — ее соперница не забыла и не простила, она буквально излучает опасность. И когда темная глубина ночи вспыхивает адским пламенем, мы этого как будто ждем. Жилище Анчик заваливается и сгорает в считанные минуты. Покуда обитатели чума выскакивают из-за полога на мороз, спящие супруги уже погибли. Погибает и Мергень, входящая в огонь, потрясенная тем, что она сделала. И ее новый муж, бросившийся на выручку. Но наутро восьмилетняя девочка, единственная, кто остался в живых, находит на пепелище новорожденного ребенка. Анчик произвела его на свет во время пожара. Девочка с новорожденным пытается сесть в лодку, чтобы покинуть это гибельное место. Но едва она ступает на прибрежный лед, он проламывается, и похожая на индейскую пирогу лодка с младенцем бесшумно отчаливает по течению. Всё.

После титра «конец» хочется помолчать. В «Реке» воссоздана частица бытия, его непостижимая и необъяснимая тайна. Как это получилось — можно лишь догадываться. Что я и пыталась сделать по мере сил. Но: «нет объяснения у чуда, и я на это не мастак».

Е. ГУСЯТИНСКИЙ

Век невинности остался в прошлом



«Займемся любовью»
Автор сценария А.Алиев
Режиссер Д.Евстигнеев
Оператор И.Клебанов
Художник В.Аронин
Композитор Д.Атовмян
Звукорежиссер Е.Попова
В ролях: К.Малов, Е.Цыганов, А.Новиков, Е.Коломиец, О.Левкова и другие
«Ангел-фильм» при участии киноконцерна «Мосфильм», «Русский проект»
Россия
2002

Декларативное и очень красноречивое название последнего фильма Дениса Евстигнеева звучит скорее вопросительно, нежели утвердительно. Так называемый «новый» зритель, выросший и сформировавшийся в вольнолюбивые 90-е, свободный от былых запретов и комплексов и не сомневающийся в том, что «секс у нас есть», ответит на предложение Евстигнеева радостным согласием. И с первых же кадров попадет в атмосферу пубертатной горячки в коридорах студенческого общежития. Студенты больше похожи на старшеклассников, отвязавшихся по полной без родительского присмотра. Снующие по коридорам едва одетые девушки не строят из себя недоступных, а совсем наоборот. И выглядят куда полноценнее парней, для которых проблема дефлорации стоит гораздо острее и неразрешимее.

Действие вроде бы начинается с места в карьер, и ретивая камера едва ли не бегом ведет зрителя из коридора в общую кухню, из кухни в тесные,

на две койки, комнаты и снова в коридор, где проходящая мимо красотка игриво задирает топик, обнажая конкурентоспособную грудь. Но это еще только завязка, разминка, время на то, чтобы освоиться в координатах фильма и принять или не принять предложенную авторами конвенцию. Новую для российского кино, но уже встроенную в систему зрительской рецепции благодаря «американским пирогам». Зритель не шарахается при виде постельной сцены, как и сосед главного героя, который погружается в работу над конспектом, покуда парочка напротив «занимается любовью». Нет чтобы выйти в коридор или пойти прогуляться. Сегодня подглядывать не запрещено, значит — разрешено. И вопрос, хорошо это или плохо, не обсуждается, он переведен в безоценочную плоскость. Эту новую реальность, где сняты едва ли не все табу на изображение, и отражает фильм. Но не стихийно. Это поступок, и авторы совершают его с сознанием некоей миссии — поэтому в кадрах завязки есть что-то лихое и забубенное, что-то от праздника непослушания с его непременным эпатажем.

«Любовь» — так назывался дебют в большом кино Валерия Тодоровского, сверстника Евстигнеева. То был едва ли не единственный фильм переходного времени, сумевший не только поведать о «наболевшем» и «насущном», но и не растратить, не пустить на самотек родительский (в широком смысле) опыт — чувств и профессии. И без перестроечной пошлости рассказать о традиционно запретном (для советского кино) как о никогда не запрещавшемся. Оставив в стороне «еврейский вопрос», центральный в картине, заметим, что в «Любви» есть очень важные — в сравнении с «Займемся любовью» — вещи. Главный герой фильма Тодоровского никак не может «уложить в постель» свою девушку, на вид скромную и целомудренную, в то время как его друг регулярно «занимается любовью» на всю катушку, да к тому же чуть ли не на глазах бабушки своей партнерши. Нехитрая коллизия обыгрывалась режиссером достоверно, точно и узнаваемо, но и не без трогательной «ералашевской» наивности.

Тодоровский снял кино про себя и про свое поколение, не способное — после распада времен — связать конец одной эпохи с началом другой. Но цепляющееся за спасительную, хотя и маленькую, веру в себя, отказывающееся растрачивать последние иллюзии детства и совершать неизбежные — непредумышленные — преступления против «отцов». Показательно, что чуть позже состоялась и первая режиссерская работа Евстигнеева — «Лимита», «новое кино» новой России, парализованное страхом обернуться назад, а потому смотрящее, словно под дулом пистолета, исключительно вперед. Но, появившись в первом действии, ружья имеют особенность выстреливать в последнем. И драматургия постсоветского времени не оказалась исключением из этого правила.

Прошло десять лет. «Любовь» инволюционировала в «Займемся любовью». Знаковое название обозначило закономерную смену понятий, взглядов, восприятия, обретение нового опыта etc. Немыслимое еще десять лет назад, оно слишком явственно прочертило диаграмму ментальности homo postsoveticus.

Наши дни. Студенческое общежитие. Понять, что же изучают обитающие здесь молодые люди, весьма непросто. Впрочем, не важно. «Займемся любовью» совсем не про это. Главный герой, Игорь Тюленев по прозвищу Тюлень (К.Малов), мечтает поскорее расстаться с позорной невинностью. Лиза Гордеева (Е.Коломиец), объект «тюленьих» вожделений, — девушка с опытом, упорно ищет богатого мужа, а вовсе не бедного студента. Точилин, он же Точило (А.Новиков), — студенческая любовь Лизы и местный половой гигант — посвящает Тюленя в тайны женского тела. Но полезные советы не помогают. Попытка сексуального раскрепощения оборачивается очередным позором. Для визита к проститутке сначала не находится денег, потом, когда заветные восемьсот рублей заработаны ночным «грузоподъемным» трудом, — места, а заканчивается все вообще полным крахом — ограблением и избиением. Короче, не везет парню. Мало того, что опять ничего не вышло, так вдобавок еще деньги отобрали и физиономию расквасили. Но Тюлень не отчаивается. Теперь уже по рекомендации другого приятеля, дембеля Постникова, он отправляется на

призывной пункт к тамошним медсестрам. И тут невезуха: вместо обещанных удовольствий — каблук в глаз. Последний шанс — разыскать будущего судмедэксперта, попросту одинокую девушку в окне, в свое время любезно угостившую голодного героя сочным фруктом. Здесь уж, разумеется, все будет хорошо, герои встретятся и познакомятся, зрители поймут, что вначале возникнет чувство, а потом уж будет все остальное, и под попсовую мелодию годов этак 80-х пойдут титры.

Итак, простой сюжет с неглубокими (исторически), но очень мощными жанровыми корнями. А жанр этот — «американская тинэйджеровская комедия» — для нашего кино в новинку. История взросления подростка была недавно поведана Сергеем Соловьевым в «Нежном возрасте». Но Соловьев снимал время, а потому жанр у него — вещь гиперусловная, непостоянная, изменчивая. Евстигнеев же пытается про время ничего не говорить, дабы удержать, укротить чужеродный жанр. Стратегия верная и уже опробованная (довольно удачно) в «Поклоннике» Николая Лебедева и в его же «Змеином источнике». Но хичкоковский триллер — это не молодежная комедия. Да и киноведческое — аналитическое — знание жанра помогло Лебедеву не сбиться с ноги. Евстигнеев, думается, про выбранный жанр знает «вообще» и упускает конкретные вещи. Он полагает, на мой взгляд, ошибочно, что наша национальная инаковость не повредит искомому жанровому сходству, разве что придаст фильму необщее выражение. Это замечание лучше бы перевести в сослагательное наклонение. Культура жанра у нас все еще не сложилась и, судя по фильму Евстигнеева, сложится не слишком скоро.

Прежде всего, это проблема не столько индивидуальной режиссуры, сколько коллективного мышления. Ведь чужими являются и мифология, и реальность, которым наш кинематограф стойко сопротивляется и безропотно отдается одновременно.

Бесчисленные «американские пироги», вдохновившие, по-видимому, и сценариста «Займемся любовью» Арифа Алиева, — явление отнюдь не случайное, а значит, социально мотивированное. Так называемое «психоаналитическое» кино никогда не ответило бы потребностям зрителя, не лечило бы комплексы массового человека, не будь в нем подорван сам принцип «психоанализа», отрефлексирована его мнимая польза и эффективность. А для этого необходимо совершенно особое ви́дение материала — не как проблемы, но как способа ее разрешения. Именно этого ви́дения лишен не только Денис Евстигнеев, но и весь постсоветский народ в целом. Желание снять свободное, незакомплексованное и при этом прибыльное кино продолжает казаться запретным и до конца неосуществимым. Но греховность намерений только подхлестывает желание. Дабы оправдать смысл названия, Евстигнеев показал «обнаженку» и сопроводил эти планы соответствующей лексикой. Но напряжение, скованность, тяжесть и далекая от естественности ироничность «голоса», которым все это произносится, создают непреодолимый внутренний барьер между свободой и ответственностью художника, его стремлением быть самим собой и обязанностью следовать потребительской моде. Этот камень преткновения мешает нашим режиссерам сделать качественный шаг вперед — в сторону адекватного жанра и здоровой масскультуры.

Или же проблема в том, что за кино вроде «Займемся любовью» берутся фильммейкеры, не только мало что знающие о воссоздаваемой ими реальности, но и не испытывающие к ней ни малейшего интереса?

Максимально упростив сюжетную конструкцию, не озаботившись закадровыми, хотя бы и пунктирно обозначенными, биографиями героев, так или иначе сопоставимыми со зрительскими, словом, урезав форму и содержание до прожиточного — потребительского — минимума, создатели фильма постарались снять его на полном серьезе. И сняли — героически доказали свое право быть Авторами. По мне уж лучше нахальный и не скрывающий своих «шариковских» амбиций «Даун Хаус»...

«Займемся любовью» — очень серьезный фильм. Несмешная комедия про сексуальную озабоченность подростков приблизительно на середине переходит в социальную драму о «потерянном поколении», а потом — к финалу — возвращается обратно. Лиза, та, что замуж рвалась, находит наконец-то «ста-

рого и богатого», но сбегает со свадьбы вместе с Точилой, после чего ее находят убитой (женихом и его «ребятами»), а ее возлюбленного — перевязанным с ног до головы на больничной койке. Вот к чему приводят в наше время «занятия любовью».

Очевидно, что этот инцидент родом из совершенно другой жанровой и социальной «оперы», из другого контекста. Другого — в смысле нашего родного, обоснованного не чуждой режиссеру и драматургу реальностью (сюжетная линия Гордеевой — типичный образец чернушной романтики). Тогда как центральный — невинно-комедийный — сюжет фильма не имеет под собой, как мне представляется, реальных социопсихологических мотивировок. Он знаком авторам исключительно по американским фильмам, но все равно одерживает над ними верх: уже через минуту и герои, и зрители счастливо забывают о произошедшей трагедии. Она растворяется в лирической атмосфере долгого финала. Двое парней бредут по ночной Москве, поливальная машина окатывает их с ног до головы (привет Марлену Хуциеву!), и жизнь становится невыносимо прекрасной...

Судить победителя бессмысленно. Что толку сетовать на невменяемую, за редким исключением, игру актеров-дебютантов, на беспорядочную работу камеры: то ее трясет и носит из угла в угол, то она совершает стремительные наезды на героев и так же стремительно отъезжает от них, то просто не знает, что бы такое снять позадиристей. А главному герою не удержусь и скажу: «Лох, парень, это судьба». Извините за грубость. Хочется спросить и сценариста: кино, конечно, про молодых и для молодых, но почему герои, все такие малоимущие, живущие друг на друге в общаге, работающие по ночам и погибающие на чужих или своих свадьбах, — почему они ни разу не помянут своих предков? Или это развернутый ролик «Позвоните детям», призывающий к безопасному сексу?

Если в фильме все так серьезно, то полное отсутствие таких важных для нашего менталитета общественно-нравственных понятий, как «родители», «семья», «дом», озадачивает. Зато с очевидностью наглядного пособия демонстрирует трансформацию, произошедшую в умах и чувствах наших современников за последнее десятилетие, условно закольцованное двумя фильмами с перекликающимися названиями, но полярными векторами. Ведь у Тодоровского и семья, и дом, и родители играли важную — сюжетную и смысловую — роль. В фильме Евстигнеева эта священная связь поколений прервана. Причем без видимых причин. Из чего следует довольно неутешительный вывод: тотальное забвение прошлого наложило печать неполноценности на настоящее, а беспамятство, видевшееся преходящим и исторически оправданным, оказалось неизлечимой генетической болезнью.

Сверхсюжет «Займемся любовью» — это, без шуток, очередная история соблазнения и публичного изнасилования невинного российского тела инородной мифологией. История потери невинности. Отдались, не успели опомниться, как снова отдались.

Нынешняя готовность российского зрителя к восприятию некогда подцензурной информации бесспорна и сомнений не вызывает. Фильм Д.Евстигнеева имеет шансы на успех на своем пока еще пустующем в отечественном кино жанровом этаже и у публики «до шестнадцати, но не старше». Другое дело, что без необходимого потребительского опыта качество производимого продукта, как в эпоху дефицита, принципиальной роли не играет. Не только для потребителей, но и, увы, для производителей.

КОММЕНТАРИИ

САМО СОБОЙ НЕ РАЗУМЕЕТСЯ

ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ

Прогноз погоды как феномен российской культуры

Обычай боготворить метеорологов пришел из древности — глубокой, как обморок. В те времена подобная острота чувств по отношению к предсказателям погоды была вполне объяснима: от погоды в жизни простодушных предков, действительно, зависело чуть ли не все. Один непредусмотренный разлив Нила в Древнем Египте — и прощай, урожай... а значит, и пища! Так что имело смысл относиться к жрецам (а именно они, как известно, первоначально предсказывали погоду) с чрезвычайным почтением. С почтением и относились, считая жрецов поверенными богов, сообщающих через них свою — часто довольно капризную! — волю.

Со временем, как мы помним, оказалось, что боги тут вообще ни при чем, однако некий священный ореол над синоптиками все же сохранился. И сохранился надолго — практически до наших дней. Так что когда программа новостей подходит к концу и сообщается прогноз погоды, музы — как, впрочем, и пушки — молчат. Из всех не поддающихся учету феноменов человеческой культуры прогноз погоды оказался самым устойчивым: падали царства, крошились империи, одно за другим поколения сходили с исторической арены — и только неподвластный времени Синоптик оставался вечно молодым, как член комсомола. С неизменно радостной улыбкой на устах он с наслаждением объявлял о том, что нам грозят ураган, наводнение или засуха.

Впрочем, как бы ни старались современные синоптики, от погоды как таковой (во всяком случае, от завтрашней погоды) для россиянина в наши дни зависит, к сожалению, очень мало... хотя и не сказать, чтобы оно *везде* так было. Например, расхожая датская шутка гласит: в Датском королевстве никогда не будет революции, потому что погода тут, дескать, дождливая, а в дождь никого из дому не выгонишь. Между тем, хотя дожди в Дании реже, чем в России, революции у нас происходят не в пример чаще! Но шутки в сторону: революции в России состоятся при любой погоде.

Тем более удивительно, что страна наша следит за метеорологическими явлениями так пристально, как, пожалуй, никакая другая. Например, смертельно устрашающие любого соотечественника понятия «магнитная буря» или «вспышки на солнце» суть понятия типично русские, возникает даже подозрение, что подобные пакости только над грешной Россией и происходят. Европе словосочетания «магнитная буря» или «вспышки на солнце» вообще ничего не говорят, и в ответ на «голова болит» никогда не услышишь: «День тяжелый... магнитная буря!» И никто не носит с собой в бумажнике предусмотрительно вырезанный из газеты четырехугольник с угрожающей здоровью надписью: «Трудные дни января» (февраля, марта и так далее), более того, информацию о том, какие дни трудные, с огнем не найдешь — не обременяют себя журналисты функциями жрецов. Нет в наличии и карманных календариков, где зеленым цветом помечены нейтральные, а красным или черным — благоприятные или неблагоприятные дни. Потому-то здесь в ответ на чье-нибудь «голова болит» не знаешь порой что и сказать... покачаешь только своей, здоровой, да вздохнешь: вот и вся, получается, «первая помощь»!

А интересно было бы подсчитать, сколько раз в течение дня мы получаем со-

общения о погоде — если взять, например, *все* газеты, *все* радио- и телепрограммы вкупе со *всеми* отдельными высказываниями тех, с кем мы общаемся «живьем»... Возникает впечатление, что мы обитаем на вулкане (подобно помпейцам... или как они назывались, жители древней Помпеи?) и что, стало быть, надо ко всему быть готовым, ибо здесь у нас что-то вроде зоны повышенной метеорологической опасности. Начинает казаться, что ничего более неустойчивого в мире, чем российская погода, просто не существует: метеосводки следуют с такой частотой, словно погода только и делает, что резко меняется прямо на глазах — скажем, с тридцатиградусной жары до полудня на обильные снегопады во второй половине дня!

Между тем подобные скачки явно случаются не ежедневно, и рассчитывать на то, что надетую утром шубу к вечеру придется сменить на сарафан, далеко не всегда разумно. Потому что все-таки в пределах, по крайней мере, суток наблюдается, согласитесь, некоторая стабильность! Не случайно и метеосводки в нормальных случаях очень сильно напоминают одна другую настолько сильно, что должны были бы вроде как даже и раздражать. Ан нет, не раздражают — и даже совершенно наоборот! Стало быть, не так-то уж он и прост, как кажется на первый взгляд, прогноз погоды как феномен российской культуры...

В современной науке, занимающейся изучением социальных параметров языка, сегодня в ходу такое понятие, как « суггестивность» — способность языка быть средством внушения. Способность эта прежде никогда не была в центре внимания исследователей. И, как выяснилось, совершенно напрасно! Простым, но достаточно частым повторением одних и тех же слов человеку, действительно, можно внушить практически что угодно: начиная с того, что «все хорошо, прекрасная маркиза», и кончая тем, что «Волга впадает в Баренцево море».

Заклинательные возможности языка исключительно велики: недаром в ученых кругах даже поговаривают о том, что у языка, кроме прочих функций, есть еще и так называемая *мантрическая* функция. И между прочим, название это, каким бы странным оно ни казалось, чрезвычайно удачно. Мантрами («мантра» — «гимн» в переводе с санскрита) называют своего рода священные формулы, приобретающие особую силу в процессе их бесконечного повторения. К месту и не к месту воспроизводя ту или иную мантру, представители одной из школ буддизма (школы под названием «Бриллиантовая Колесница»), как свидетельствует история религии, приобщались к Божественному...

Однако заслуга их состояла еще и в том, что именно благодаря им впоследствии оказалось возможным описать одно из наиболее тонких проявлений языка: слово или словосочетание, регулярно воспроизводимое в речи, сакрализуется, то есть приобретает священный смысл. И становится непревзойденным средством внушения! Те, кому этот восклицательный знак кажется неоправданным, скорее всего думают: а при чем тут, вообще-то, прогноз погоды? Что можно внушить кому бы то ни было посредством метеосводки типа: «В Центрально-черноземном районе четыре-пять градусов ниже нуля. Ветер северный. На дорогах гололед, возможна гололедица...»?

Недоумевающий читатель прав: предположить, что приведенный прогноз способен приобрести некий священный смысл, кажется странноватым. Но это если рассматривать данную мантру изолированно, вне ее связи с другими сообщениями. С такими, как, например, сообщения о продолжающихся «беспорядках» в Чечне, или о растущем влиянии теневых структур на российском рынке, или об очередном падении курса рубля, или о новом отказе МВФ оказать России финансовую помощь...

Стоит только встроить в этот безутешный ряд метеосводку, лучше всего, конечно, в начале и конце передачи — этакой своего рода «рамкой» по отношению к Чечне, теневым структурам, рублю и так далее, — как ощущение хаоса (замечаете?) становится уже не таким отчетливым. Кое-какие вещи в нашей жизни, стало быть, все-таки поддаются прогнозированию: вот хоть гололед и гололедица. Кое-чему, стало быть, в средствах массовой информации все же можно верить. Кое-что, стало быть, государство наше способно-таки обуздать... причем заметим, что речь идет о «стихиях»!

Получается, что сообщения о погоде если и имеют информативную функцию, то явно не в первую очередь: сколько же раз на дню, в самом деле, можно искренне переживать сведение о том, что столбик термометра опустится ночью до нуля градусов! Функция таких сообщений — прежде всего мантрическая, заклинательная: метеорологические мантры усиленно создают своего рода *нейт-*

ральный контекст, в составе которого «ужасы нашей жизни» начинают казаться если и не вполне, то уж, во всяком случае, до какой-то степени подконтрольными. Дескать, как бы ни било тебя беспощадное время, а жизнь продолжается: столбы и столбики ведут себя как положено (то есть *столбик термометра* поднимается и опускается, а так называемый *ртутный столб* поигрывает своими миллиметрами), солнце всходит и заходит, дожди начинаются и кончаются, ветра усиливаются и ослабевают — и все это у нас не только «схвачено», «замерено» и «учтено», но и продолжает каждую минуту «схватываться», «замеряться» и «учитываться»... так что, дорогие сограждане, ничего непредвиденного не произойдет, а значит, и беспокоиться не о чем!

Роль прогноза погоды как феномена российской культуры оказывается, таким образом, чрезвычайно благородной: прогноз погоды есть оплот государственной стабильности, гарант надежности жизни на данной, отдельно взятой территории, точь-в-точь так, как это было во времена египетских фараонов — пока жрецы на страже космоса, благосостояние обеспечено! Все прочее мелочи жизни, проходящие и преходящие явления: они, конечно, заслуживают внимания, но только время от времени — в промежутках, так сказать, между метеосводками. Зато вот, что касается атмосферных явлений... за ними, действительно, глаз да глаз нужен, ибо самое страшное в нашей жизни — это если «столбы и столбики» на секунду выйдут из-под контроля! Но такой беды не случится, слава Богу, никогда: метеорологические приборы точны, замеры основательны, да и сами синоптики, без устали заботясь о нашем же благе, не смыкают глаз ни днем, ни ночью. О чем непрерывно и дают знать, посылая нам знаки своего постоянного присутствия в виде метеорологических мантр. Не слишком, правда, разнообразных, но так-то оно и лучше... спокойнее!

Кстати сказать, любые попытки средств массовой информации подойти к такому почтенному жанру, как прогноз погоды, творчески, видимо, все-таки обречены на провал. Когда миловидные юноши и девушки с телевизионных экранов прекращают повторять любимые нами мантры про «765 миллиметров ртутного столба» или «осадки в виде мокрого снега с дождем», ничего, кроме понятного негодования телезрителей, ожидать не приходится. И правы, тысячу раз правы телезрители: прогноз погоды в нашей стране *не может быть* превращен в игру. Есть области жизни, где шуточки, извините, неуместны! Прогноз погоды, доложу я вам, дело серьезное, государственное: на фоне следующих один за другим катаклизмов во всех областях современной российской действительности от него фактически зависит психическое равновесие граждан. Которое и так непонятно на чем уже сегодня держится — после того как бесславно отзвучали последние из «исторических» мантр, сопровождавших нас на протяжении всего минувшего века... Помните: принцип демократического централизма, стирание различий между городом и деревней, моральный кодекс советского человека? Или позднее: перестройка-ускорение-гласность, стихия свободного предпринимательства, полная демократизация всех социальных структур, и так — жизнерадостно — далее...

Ни одну из этих возвышенных мантр измотанное общество сегодня уже не повторяет — в подобных условиях посягать на наши кровные «миллиметры ртутного столба» или «осадки в виде...» просто преступно, поскольку это означало бы фактически разрушение самого основания современной отечественной культуры. Ну не осталось у нас ничего более незыблемого, чем прогноз погоды, с железобетонной твердостью ставящий все на свои места по окончании «последних известий»! Как не осталось — в добела накаленной обстановке недовольства всех всеми — и ничего более консолидирующего, объединяющего, примиряющего нас друг с другом, чем непринужденный обмен сведениями из области атмосферных явлений. «Вы слышали — синоптики вчера потепление обещали?» — «Давно бы уже пора!»

Мы постепенно превращаемся в общество, где только прогноз погоды остается темой, не порождающей конфликтов. И идеальной новостной программой для нас была бы такая, в которой на протяжении получаса с любовью рассказывалось бы о погоде во всех многочисленных уголках нашей родины, тем более что программа вполне способна удовлетворить основные культурные потребности современника. В крайнем случае, если какая-то часть культурных потребностей окажется «непокрытой», можно сразу после новостей запустить по всем каналам «Лебединое озеро» — как в старые добрые времена!

Копенгаген — Москва

ЗОНА OPUS POST H

ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

Публикация

Публикация есть способ существования произведения. Вне публикации произведение попросту немыслимо. Неопубликованное произведение, произведение, «лежащее в столе», по сути дела еще не является произведением. Но произведение, лежащее в столе, как раз целиком и полностью находится в реальном жизненном потоке. Произведение, лежащее в столе, есть то, что оно есть, а именно, произведение, лежащее в столе, или, другими словами, оно есть то, что пребывает в ситуации лежания в столе. Будучи вынутым из стола, произведение перестает быть тем, что оно есть, и начинает представлять что-то, выражать что-то, повествовать о чем-то, оно становится произведением в полном смысле слова. Но ведь акт вынимания из стола есть не что иное, как публикация, а это значит, что только публикация превращает потенциально существующее произведение в произведение реальное. Вот почему пространство искусства или пространство opus-музыки есть прежде всего пространство опубликованных произведений.

Хотя публикация и есть способ существования произведения-opus'а, в то же самое время публикация есть и нечто внешнее по отношению к произведению, ибо публикация может быть истолкована как ряд неких манипуляций, выводящих произведение в реальность публичного существования. И здесь мы присутствуем при возникновении нового пространства — пространства манипуляций, или пространства производства и потребления, которое образуется вокруг произведения-opus'а. Для того чтобы быть реализованным, пространство произведений-opus'ов, или пространство искусства, нуждается в пространстве производства и потребления, которое может быть представлено целым рядом институтов и организаций — это и учебные заведения, и филармонии, и концертные агентства, и рекламные бюро, и издательства, и пресса, и критика, и публика, и многое, многое другое. Конечно же, все это появляется далеко не сразу, и в самом начале своего существования пространство производства и потребления играет довольно незаметную, подсобную и факультативную роль по отношению к пространству искусства. Но по мере его становления усиливается и роль пространства производства и потребления. Это проявляется в том, что произведение-opus постепенно теряет самодовлеющее значение и превращается в объект производственно-потребительских манипуляций. Из сказанного вовсе не следует, что пространство производства и потребления «съедает» пространство искусства или что пространство искусства вытесняется пространством производства и потребления как некоей внеположной силой — на самом деле все обстоит гораздо сложнее. К тому же в самом пространстве искусства изначально заложены механизмы, приводящие его к неизбежному концу. Но как бы то ни было, пространство производства и потребления приходит на смену пространству искусства, и эта смена становится одним из важнейших событий истории новейшего времени.

Когда мы говорим о том, что произведение постепенно теряет самодовлеющее значение и превращается в объект производственно-потребительских манипуляций, то попадаем в самую суть процесса смены пространства искусства пространством производства и потребления. Но в чем же конкретно проявляется утрата произведением-opus'ом некогда присущего ему самодовлеющего значения? Это проявляется в том, что произведение перестает быть тем, чем оно являлось в пространстве искусства, оно перестает быть способным представлять, выражать или изображать некую внеположную ему реальность. Произведение начинает цениться и быть значимым не потому, что оно представляет некую реальность, а потому, что оно обозначает место, занимаемое им среди других произведений-opus'ов, образующих систему производства и потребления. Другими словами, из реальной вещи, вызывающей переживание, произведение-opus превращается в некую функцию производственно-потребительских манипуляций, и теперь гораздо уместнее говорить не о конкретном произведении, не о художественном жесте, а о художественной стратегии или о культурной политике.

Фундаментальное изменение статуса произведения-opus'а связано с появлением нового типа человека: на смену человеку переживающему приходит человек манипулирующий, основополагающим модусом существования которого является уже не способность переживать, но способность манипулировать. Став основополагающим свойством нового человека, манипулирование «развертывает полностью заорганизованный порядок и обеспечение всевозможного планирования в каждой сфере, в круге (в плане) этих сфер отдельные области человеческого оснащения (вооруженности) становятся «секторами»; «сектор» поэзии, «сектор» культуры теперь тоже суть лишь планомерно организуемые участки той или иной «руководящей деятельности» наряду с другими»[1]. Сказанное отнюдь не означает, что современный человек лишен способности переживать. Конечно же, переживание по-прежнему будет оставаться неотъемлемым свойством человеческой природы, но отныне, говоря словами Гегеля, переживание перестает быть тем способом, в котором истина обретает свое существование. Переживание становится значимым только в той мере, в которой оно являет себя как «сектор» или как участок «той или иной руководящей деятельности». Подобно этому и произведение-opus обретает смысл не потому, что вызывает переживания и выражает что-то, но потому, что оно обозначает свою причастность к данному участку и свое присутствие в данном секторе «заорганизованного порядка и обеспечения». Другими словами, произведение-opus нового типа не выражает что-то, но обозначает то, что здесь имеет место выражение чего-то, а это значит, что в произведении становится значимым не его художественная ценность, но обозначение причастности данного произведения к сфере художественных ценностей.

Подобно тому как разрыв с принципом онтологического пребывания и утверждение принципа выражения знаменовали собой переход от сакрального пространства к пространству искусства, так и разрыв с принципом выражения и утверждение принципа обозначения причастности к сфере художественных ценностей знаменуют собой переход от пространства искусства к пространству производства и потребления. Однако этот переход в своей сути остается практически незамеченным. Как современные создатели произведений, так и их исполнители и потребители ощущают себя целиком и полностью пребывающими в пространстве искусства. Это нечувствие и это непонимание произошедшей перемены есть одно из необходимых условий существования пространства производства и потребления, которое может существовать только постольку, поскольку симулирует собой пространство искусства и создает иллюзию существования искусства в сознании человека манипулирующего. Таким образом, симуляция становится фундаментальным принципом пространства производства и потребления, в результате чего произведения, образующие это пространство, перестают уже быть произведениями в полном смысле этого слова и превращаются в симулякры, берущие на себя функцию существующих ранее произведений искусства.

[1] Хайдеггер Мартин. Время и Бытие. М., 1993, с. 189.

Симулякр как принцип симуляции произведения искусства подразумевает не только момент симуляции, но так же и тот факт, что произведение искусства невозможно как таковое, из-за чего и возникает необходимость в симуляции. Абсолютность художественного принципа, то есть принципа выражения и переживания, ставилась под вопрос еще в XIX веке. В одном из своих стихотворений Тютчев восклицал: «...и это пережить!.. И сердце на клочки не разорвалось!» — тем самым предчувствуя то, что не всякое явление может быть вмещено в рамки выражения и переживания. XX же век окончательно девальвировал и дискредитировал идею художественного выражения и переживания, ибо сама мысль о художественном воплощении и переживании таких явлений, как Хиросима или ГУЛАГ, выглядит вызывающе кощунственно и изначально абсурдно. Одним из примеров такого неосознанного кощунства можно считать графические иллюстрации Шемякина к «Архипелагу ГУЛАГ» Солженицына, на материале которых можно убедиться в том, что есть вещи, несовместимые с принципом художественного выражения и переживания. Именно это имелось в виду, когда выше мы говорили о том, что переживание перестает быть тем способом, в котором истина обретает свое существование, и именно это позволяет констатировать смерть самого принципа художественного выражения и переживания. Вместе с тем смерть принципа художественного выражения и переживания парадоксальным образом является единственным живым и реальным фактом в пространстве окружающих нас симулякров, и именно осознание этого факта, как ни странно, может стать объектом художественного выражения и переживания, превратившись в стимул создания новых произведений-opus'ов и новой музыки.

Конечно же, эта музыка будет музыкой особого рода. Это будет уже не opus-музыка, но opus posth-музыка[2], то есть музыка, возникающая в результате осознанного выражения факта смерти opus-музыки. «Сочинение музыки в наши дни есть гальванизация трупа», — эти слова Валентина Сильвестрова проливают свет на природу opus posth-музыки и могут служить эпиграфом к ней. Его «Тихие песни», которые могут рассматриваться как одно из наиболее ранних проявлений opus posth-музыки, представляют собой последовательность симулякров, но симулякров особого рода — симулякров осознанных и в силу этой осознанности превратившихся в факты искусства. Такие же симулякры, посредством особых процедур превратившиеся в факты искусства, мы можем встретить у Пярта, Рабиновича, Пелециса и еще целого ряда композиторов, музыку которых можно квалифицировать как opus posth-музыку и на примере которых можно убедиться, что последней реальной темой живого подлинного искусства может быть только смерть самого искусства. Музыканты, не осознавшие этот факт, не способны ни на что подлинно живое, они способны только на создание безжизненных симулякров, образующих музыкальное пространство производства и потребления, в котором, говоря евангельскими словами, мертвые погребают своих мертвецов.

Подобно тому как в творчестве отдельно взятого композитора произведения, опубликованные после его смерти и помеченные словами opus posth (если таковые произведения вообще имеются), как правило, составляют корпус текстов гораздо меньший по отношению к корпусу опубликованных при жизни произведений, так и время жизни opus posth-музыки должно быть несоизмеримо короче времени жизни opus-музыки. И подобно тому как понятие opus posth обозначает посмертную публикацию произведения, то есть является некоей вторичной операцией над уже созданным, так и opus posth-музыка представляет собой ряд определенных операций и процедур с не до конца использованными возможностями opus-музыки. А поскольку число подобных операций и процедур не может быть значительным, то и сфера возможностей opus posth-музыки должна исчерпываться довольно быстро. Все это позволяет рассматривать opus posth-музыку как явление весьма недолговечное и переходное. К тому же opus posth-музыка существует в мире одновременно и параллельно с

[2] Сокращение от opusposthumum (*лат.*). Этими словами обозначаются те произведения, которые публикуются посмертно.

музыкальным пространством производства и потребления, причем это пространство симулякров занимает доминирующее и господствующее положение, в то время как opus posth-музыка представляет собой некую маргинальную область уже хотя бы потому, что сама она имеет дело с симулякрами и реализуется через основополагающий принцип музыкального пространства производства и потребления, а именно через принцип публикации.

Для того чтобы лучше понять, что представляет собой принцип публикации, следует еще раз вернуться к принципу выражения и переживания. Подобно тому как пространство искусства подменило в свое время сакральное пространство, а принцип выражения и переживания подменил собой принцип пребывания в сакральном, так и пространство производства и потребления подменяет собой пространство искусства, а принцип публикации подменяет собой принцип выражения и переживания. И подобно тому как принцип выражения и переживания первоначально выражал или репрезентировал именно пребывание в сакральном и только со временем стал самодостаточным принципом выражения самого по себе (предельным и вместе с тем абсурдным проявлением чего можно считать понятие «самовыражение»), так и принцип публикации первоначально являлся не чем иным, как неким актом опубликования уже созданного произведения искусства, и только со временем превратился в самодовлеющий принцип, который дарует бытие всему, что подлежит опубликованию и вне которого не может быть просто ничего. В свете сказанного принцип публикации можно определить как некую стратегию, направленную на решение вопросов, что именно должно быть опубликовано, как, когда и на каких условиях, причем то, что подлежит публикации, полностью лишается собственной «самодовлеещности» и даже субстанциональности, превращаясь всего лишь в результат правильно поставленных стратегических вопросов публикации. Здесь можно говорить о некоем новом искусстве публикации или искусстве публиковать, пришедшем на смену искусству переживания или искусству выражать. Вопрос «что есть искусство?», так же как и вопрос «что не есть искусство?» теряют всякий смысл, ибо граница между искусством и неискусством может прокладываться заново каждый раз в зависимости от избранной или предложенной стратегии публикации. Исходя из этого, и музыкой теперь будет являться любое нечто, опубликованное в качестве музыки, и искусство публикации заключается именно в превращении этого любого заранее заданного нечто в музыку. Таким образом, opus posth-музыка, в отличие от opus-музыки, это не просто музыка, это не просто музыкальное произведение, но это прежде всего некая операция над понятием «музыка», это некая музыка над музыкой или музыка о музыке, а в конечном счете это всегда симуляция музыкального процесса, это симулякр искусства музыки.

И М Е Н А

«8 женщин»

ФРАНСУА ОЗОН

Кукольный дом

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ

— Что стало отправной точкой для создания фильма «8 женщин» — желание работать с конкретными актрисами или сюжет?

— Мне давно хотелось снять картину с женщинами. Я даже написал однажды сценарий короткометражки, но так и не снял ее — там были одни женщины. В моих фильмах мужчины вообще часто отсутствуют. В «Крысятнике» убивают отца, в «Под песком» исчезает муж... Среди картин, которые я люблю, «Горькие слезы Петры фон Кант» Фасбиндера и «Женщины» Кьюкора. Подумывая о создании римейка, я пересмотрел «Женщин» и хотел купить права на пьесу, по которой снят этот фильм. Но узнал, что права у Джулии Робертс и Мэг Райан, которые, похоже, уже много лет пытаются осуществить этот замысел. На какую-то минуту я подумал было поехать в США и сказать им: «Дамы, я готов», но я недостаточно хорошо говорю по-английски, а кроме того, мне хотелось работать с французскими актрисами. И тут мой импресарио Доминик Безхардт рассказал мне о пьесе, написанной в 60-е годы, — детективной комедии Робера Тома «8 женщин»... Во время фестиваля в Сан-Себастьяне в 2000 году, где демонстрировался мой фильм «Под песком», я прочитал эту пьесу. Она показалась мне немного устаревшей — по манере письма, акцентам, характеристикам действующих лиц, но сама история была придумана здорово и обещала много интересных, неожиданных ходов и несомненную вовлеченность зрителей. В доме находятся восемь женщин и один мужчина, его убивают, и тут выясняется, что у каждой были веские основания покончить с ним. Интрига напряженная, финал самый неожиданный. Я приступил к работе.

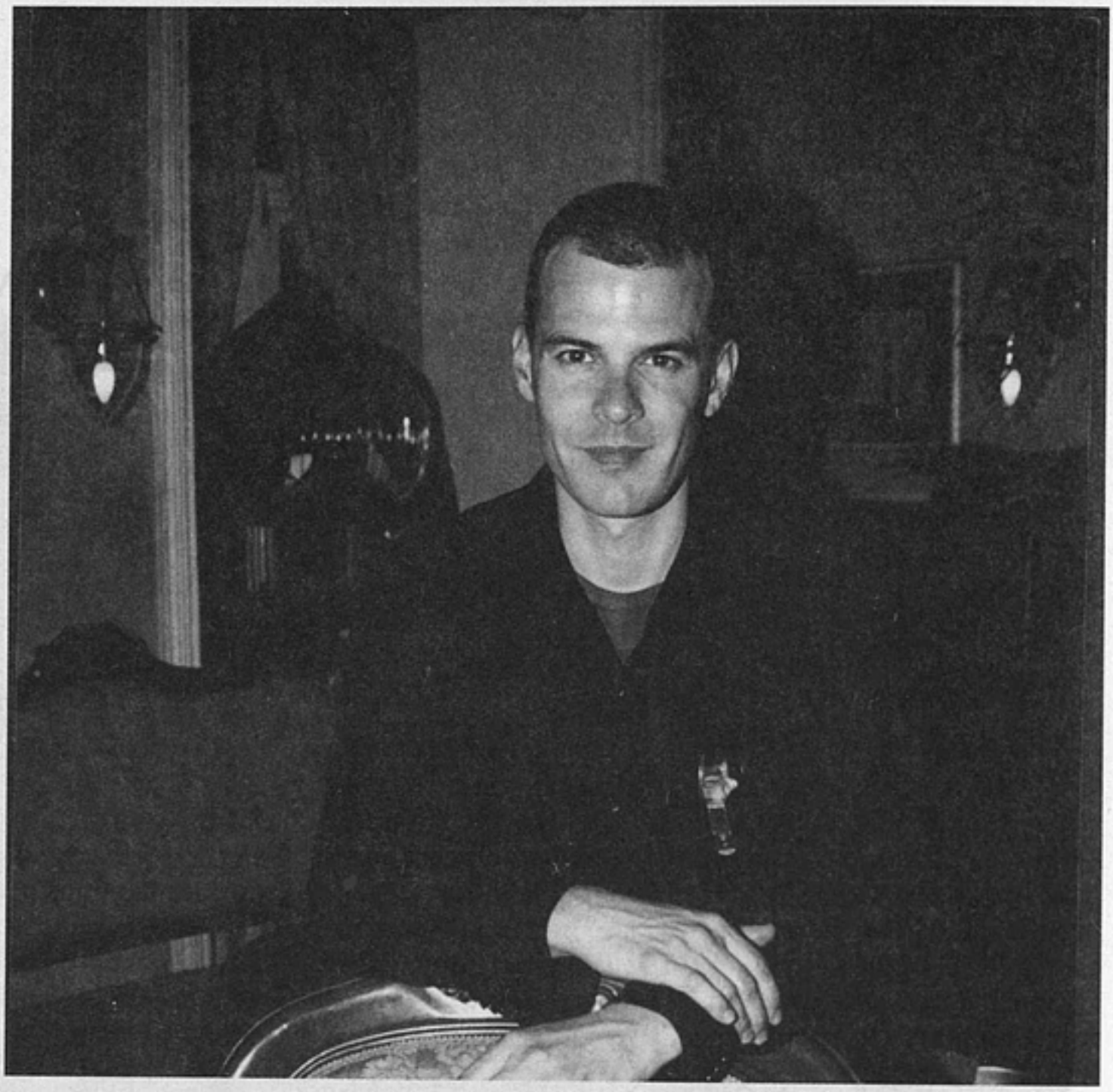
— По какому пути вы шли, превращая пьесу в сценарий?

— Я сохранил общую структуру, но усилил юмор и жестокость в диалогах, сделав образы героинь объемными. Я старался показать их более сложными, более современными — в проявлениях ревности, вообще в семейных отношениях. Сначала работал один, а потом с Мариной де Ван[1]. Она мне очень помогла с финалом и в разработке образов отдельных персонажей, которым надо было придать особую, женскую тонкость. Интересным оказалось — после того как актрисы были выбраны — переработать сценарий, имея в виду уже конкретных исполнительниц. При этом мне представилась возможность усложнить характеры, обогатив их подробностями и нюансами отношений актрис друг с другом. Я мог себе позволить подмигивать зрителю, играть с ним и с моими звездами, ссылаясь на их биографии и их прежние работы.

— Начиная работу, вы представляли себе, какие актрисы нужны для фильма?

— Я начал обсуждать этот вопрос параллельно с работой над сценарием с моей ассистенткой по кастингу Антуанеттой Була, решив сразу, что для такой

[1] Актриса в «Крысятнике» и соавтор сценария «Под песком».



Франсуа Озон

истории нам нужны только звезды. Это позволило бы преодолеть первый уровень полицейской интриги и сделать картину об актрисах. На фоне таинственного убийства мы видим, как эти звезды любят, ссорятся, мирятся. Мы исходили из идеального кастинга, при котором выбор актрис определялся не только тем, что они подходили на роли наших героинь, но всем тем, что они несли в себе благодаря своим прежним ролям. И вот мы начали мечтать: а почему бы не пригласить Картин Денёв на роль Габи и Изабель Юппер на роль ее сестры? А может быть, поменять их роли? А почему бы не дать Даниель Дарьё роль их матери? Фанни Ардан — свояченицы одной из них, Эммануэль Беар — служанки и т.д.? Мы без конца обсуждали это с Домиником Безхардтом, который хорошо знаком с актрисами и знает, кто из них ни за что не станет сниматься с другой.

— *И кто же это?*

— Спросите у него сами.

— *С кого вы начали?*

— Точно не помню. Возможно, с Катрин Денёв. Потом появилась Даниель Дарьё, она очень подходила на роль бабушки, а Фирмин Ришар — гувернантки. В пьесе она не негритянка, но мне нужна была черная актриса вроде Фирмин. Поскольку же этот фильм об актрисах, я решил, что там могут появиться и менее известные. Так возник вопрос: кто из них звезда? Что такое вообще звезда? То есть в процессе создания фильма в нашей истории появился еще один аспект — социальная значимость актрис, неизбежность некоего подобия «классовой борьбы». Я ведь в свое время предложил Даниель Дарьё сыграть свекровь героини Шарлотты Рэмплинг в фильме «Под песком». Но она ответила, что не хочет играть старую злую тетку в халате, живущую в доме для престарелых. «Когда у тебя будет смешная роль старухи, которая курит гашиш, позови меня», — сказала она. Бабушка в «8 женщинах» не курит гашиш, но я все же пригласил Даниель. Она сразу согласилась. Нашим переговорам со звездами способство-

вал успех «Под песком» в Сан-Себастьяне и Акапулько. Я, кстати, показал фильм Катрин.

— *Как она отреагировала?*

— Кажется, фильм ей очень понравился. И хотя она не была в восторге от пьесы Робера Тома, с которым была знакома, наш проект ее все же заинтересовал, он показался ей странным и интригующим. Она еще больше обрадовалась, когда я сказал, что хочу, чтобы каждая актриса пела. Вспомните ее роли у Деми и Ларса фон Триера. Катрин всегда охотно откликалась на предложение петь, танцевать в фильме. Я спросил, не беспокоит ли ее, что ей придется работать с другими известными актрисами. Она ответила: «Ничуть. Напротив». Едва Катрин дала согласие, я обратился к Изабель, а так как она мечтала сниматься с Денёв, то мы сразу договорились. Я предложив Юппер роль сестры, как бы контрамплуа тем ролям, в которых мы ее часто видели в последнее время — сдержанных, скрытных, словно отсутствующих женщин. Мне захотелось дать ей темпераментную роль. Я сказал: «Вы будете Луи де Фюнесом в юбке». Я, действительно, хотел, чтобы у каждой из актрис была роль, позволяющая ей играть со своим имиджем и одновременно удивлять зрителя. Для второстепенных персонажей я быстро выбрал Виржини Ледуайен и Вакиа Чоканте. Но последняя ждала ребенка, и ее пришлось заменить Людивин Санье, с которой я работал на картине «Капли дождя на раскаленных скалах».

— *Кого из них оказалось труднее всего уговорить?*

— Фанни Ардан и Эмманюэль Беар. Сначала они дали принципиальное согласие, а потом им расхотелось. Когда я пригласил Фанни, она сказала мне смешную вещь: «Женщины меня немного сторонятся, потому что я однажды призналась, что предпочитаю поужинать скорее с идиотом мужчиной, чем с умной женщиной». Она любит провокации. Сомнения Эмманюэль были иного характера. Она справедливо очень скептически оценивала роль Луизы. Поэтому мы с Мариной много раз переписывали ее текст. Она же подтолкнула нас пойти по пути, близкому «Служанкам» Жана Жене. Хотя были и сомнения, и трудности, этот кастинг оказался едва ли не самым легким в моей карьере. Ибо едва одна сказала «да», как за ней потянулась ниточка к другим. Работа закипела. В сентябре я прочитал пьесу, в ноябре закончил первый вариант сценария, а в апреле мы начали снимать. С подобным кастингом фильм обрел свой истинный смысл. В нем было что-то игривое. Мне показалось, что он сочетал все, что я больше всего люблю в кино: игру, удовольствие, волнение...

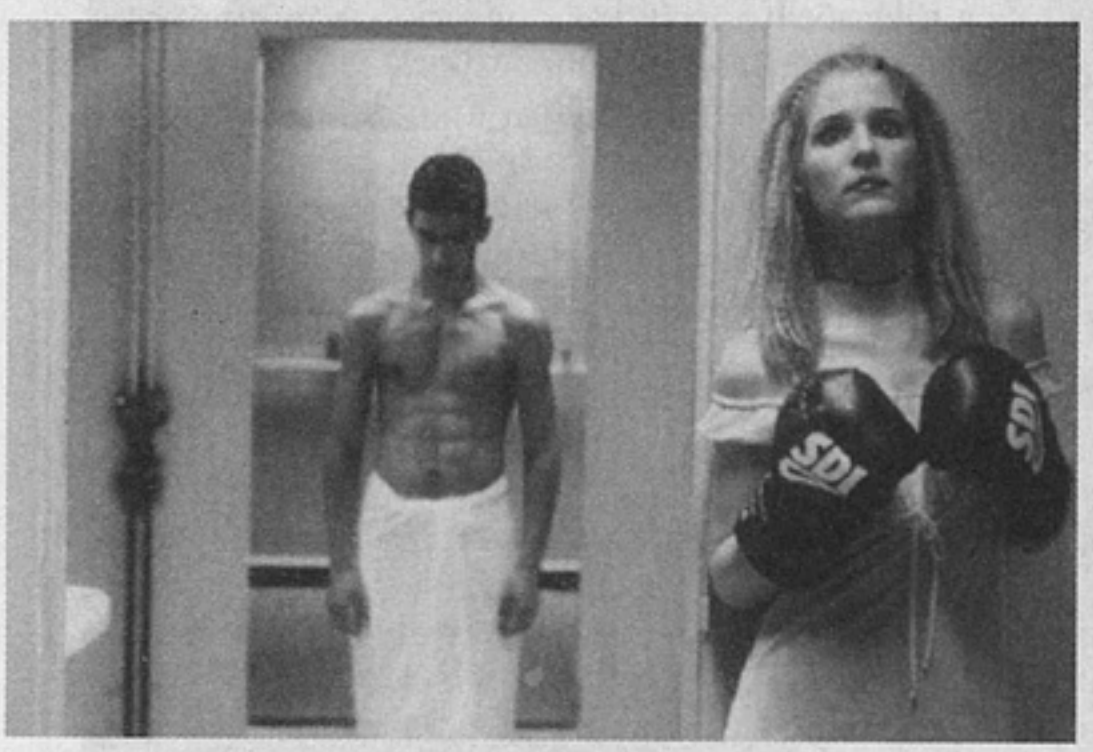
«Капли дождя на раскаленных скалах»

— Я полагаю, что и со сметой у вас тоже не было сложностей.

— Действительно. В отличие от фильма «Под песком» — там был настоящий ад. Никто не хотел давать деньги. Тут же, особенно после успеха «Под песком», все оказалось куда проще. Хотя картина стоила в пять раз дороже.

— То есть?

— Мои продюсеры из «Фиделите» составили смету на пятьдесят миллионов франков (7,63 миллиона евро), тогда как другим бы потребовались сто. Для сравнения: «Крысятник» стоил менее трех миллионов, а «Под песком» — немного более двенадцати.



«Криминальные любовники»

— Почему вы перенесли действие фильма в 50-е годы?

— Потому что это мое любимое время. Потому что я люблю моду тех лет. Мне хотелось, чтобы и фильм был красивый, и актрисы — красивые. Кстати, это был весомый аргумент, когда я их убеждал. (*Смеется.*) Вместе с оператором Жанной Лапуари, снимавшей «Капли дождя» и «Под песком», мы стремились использовать достоинства «Техниколора» в американских фильмах 50-х годов, мелодрамах Дугласа Сирка, музыкальных комедиях Винсенте Миннелли. Над костюмами и декорациями мы работали в том же направлении. И с музыкой тоже. Я благодарен актрисам, что они не мешали мне сформировать съемочную группу так, как мне хотелось. Я смог, например, пригласить мо-

«Под песком»

лодую художницу по костюмам Паскалину Шаванн, с которой сработался на других картинах. Я никоим образом не хотел сменить группу, позабыв тех, с кем работал, когда у меня не было денег.

— «8 женщин» откровенно стилизованы: яркие краски, рисованные задники.

— Да, фильм не стремится вызвать сопереживание в классическом, натуралистическом смысле. Он воспринимается на другом уровне. Даже когда в открытую используешь ухищрения, это все равно не мешает затронуть сердце зрителя. Скорее напротив...

— Как прошла первая встреча всех актрис?

— Сначала я собирал их небольшими группами. В зависимости от сцен, над которыми хотел поработать до съемок. Это было тем интереснее, что они за редким исключением — Катрин с Даниель, Виржини с Изабель, Эмманюэль с Изабель и Катрин, никогда не снимались вместе. Первыми я пригласил Фанни, Катрин и Изабель. Вот когда я понял все безумие своей затеи с кастингом. Но мы быстро погрузились в работу. Я говорил себе: «Надо забыть, кто эти женщины, кто эти актрисы, иначе ничего не выйдет». И тогда все начало получаться. Тем более что мы работали в комфортабельных студийных условиях. У каждой из звезд была своя комната. Это позволяло не отвлекаться по пустякам. Я был поражен, как быстро они сжились со своими героинями. Это тоже признак таланта...

«Крысятник»

— В своей режиссерской разработке вы пишете: «В этом фильме речь идет о том, чтобы взять крупных актрис разных поколений и столкнуть их, как диких зверей в цирке». Как бы вы определили отношения актрис между собой на съемках?

— Жестокость была в самом фильме, а не на площадке. Актрисы обычно умнее актеров. Они меньше подчеркивают свое «я». Сначала они с уважением приглядывались друг к другу. Потом я увидел, как каждая начинает прислушиваться к другим. Им приходилось делать над собой усилие, но, мне кажется, им было интересно наблюдать за партнершами, приятно работать вместе. Многие, и в том числе кинематографисты, говорили: «Это будет ад, они вцепятся друг другу в волосы»... Но когда смотришь другому человеку в глаза, ничего такого не происходит. К тому же их крепко связывала такая вещь, как работа.

— Это не шаблонное выражение?

— Нет, уверяю вас. Съемки прошли в целом без проблем. Естественно, как на каждом фильме, были некоторые стычки. Не более того. Главное, что все они оказались свободны одновременно. Подготовительный период и съемки шли быстро: мы снимали семь с половиной недель. Но, откровенно говоря, более сложным был период «промоушн». На съемках все мы находились на одном корабле, и я был капитаном. В период «промо» у каждой появились свои отговорки. На съемках эго аннулировалось, ибо они были вместе. А тут каждая вернулась к себе самой, к своей жизни, к своим требованиям.

— А что было самым трудным для вас на съемочной площадке?

— Самыми трудными оказались сцены, в которых Фанни Ардан, Эмманюэль Беар и Виржини Ледуайен чувствовали себя словно в массовке, тогда как Катрин Денёв и Изабель Юппер находились на переднем плане. И наоборот. Но они быстро поняли принцип фильма, тем более что сценарий написан очень сбалансированно: у каждой есть своя ударная сцена, у каждой свой выход, свой бенефис... Сложным оказалось то обстоятельство, что с каждой из восьми акт-

рис надо было работать по-разному. Некоторые из них нуждались в пояснениях, другие — нет. Иным надо было знать намерения режиссера, другим — нет. Катрин хотела, чтобы я объяснил ей мою раскадровку, она любит сама понять, как двигаться, ибо работает в движении. Изабель очень дисциплинированная актриса, что не мешает ей высказывать предложения по режиссуре. Эммануэль каждый дубль делает по-разному и повергает всех в изумление. В первую неделю я сказал себе: «Никогда ничего не сделаю, если у меня в мозгу не образуются восемь отдельных отсеков». И я этого добился. Быть может, только на сей раз я не был очень близок с моими актрисами. Я не мог разорваться на восемь час-

«8 женщин»

тей, так что подчас приходилось держаться отстраненно, проявлять нейтралитет. Да, я был куда менее близок с исполнителями, чем на других картинах... Вот о чем я больше всего сожалею.

— *Присутствовали ли они на просмотрах материала?*

— Катрин приходила, потому что это помогает ей работать. Поначалу это меня беспокоило, ибо обычно мои актеры этого не делают. Но в конце концов оказалось, что все совсем даже не плохо, поскольку так она лучше понимала, чего я добиваюсь. Самое забавное, что потом она говорила другим: «Я видела вас в такой-то сцене, вы там замечательно играете».

— *Как бы вы определили свою любовь к актрисам?*

— (*После паузы.*) Назовем это многогранной любовью.

— *Чего в ней больше — восхищения, завороженности, жестокости?*

— Да все это есть. И еще что-то...

— *В подростковом возрасте вы любили кино из-за актрис, или само кино заставляло вас любить их?*

— Очень типичный для журналистов вопрос. (*Смеется.*) Мне кажется, было и то и другое. Я полюбил кино благодаря Джин Терну. Как и благодаря Изабель в «Кружевнице» или Катрин в «Дневной красавице». А также Роми Шнайдер. Настоящим шоком для меня было понимание того, насколько нерасторжимы талант актрисы и ее личность.

— *В «8 женщинах» есть сцена, когда из фартука Эммануэль Беар к ногам Катрин Денёв выпадает фотография Роми Шнайдер. Почему?*

— На съемке я положил в фартук фотографию моей матери в молодости, ей там лет двадцать. Мне было приятно сознавать, что мама находится среди этих актрис, но потом я решил, что это слишком личное. А так как мой фильм об актрисах, мне показалось, что будет интереснее, если это будет портрет актрисы. Я спросил себя: какую актрису я обожал в детстве? И ответил: Роми Шнайдер.

Тогда и решил показать ее фото. Кроме того, возникала некая связь между Эммануэль и Роми, ибо они обе снимались у Клода Соте. А также появился намек на то, что в 70-е годы Денёв и Шнайдер часто противопоставляли одну другой. Тогда как у них, на мой взгляд, было много общего. Поэтому я переснял руку Эммануэль — уже с фотографией Роми. Предупредил об этом Катрин, перед тем как показать ей законченный фильм.

— *Что вас больше всего трогало в Роми Шнайдер?*

— Я влюбился в нее на «Сисси». Мне кажется, что это была вообще первая увиденная мною актриса. Похоже, я вырос вместе с ней. Во-первых, потому что

«8 женщин»

после были и другие серии «Сисси», а во-вторых, я открыл затем другие картины, в которых она снималась. Меня трогала ее красота, ее человечность, ее акцент — мне очень нравятся актрисы с акцентом. От Роми Шнайдер исходит что-то волшебное. Чувствуется, что она стоит перед пропастью. И, потом, она целиком раскрывается в своих ролях. Снимая «Под песком», я думал о ней. Я сказал об этом Шарлотте Рэмплинг, которая, кстати, обнаружила в себе что-то от Роми Шнайдер.

— *Киноманам должна понравиться прелестная сцена между Катрин Денёв и Фанни Ардан, когда звучит фраза, которую использовал Трюффо в «Сирене с «Миссисипи» и «Последнем метро».*

— «Смотреть на вас радость. А также страдание». Когда кастинг был завершен, я переписал сценарий. Я уже сказал, что при этом думал о каждой из них. Фанни и Катрин сыграли у Трюффо прекрасные роли, и обе любили его. Это было интересно обыграть, тем более что в фильме они в какой-то степени соперницы. Я невольно вспомнил эту фразу, ибо сам, как и многие другие, тоже так чувствую. Только позже я подумал, а посмею ли я просить Катрин произнести ее? Однажды перед началом съемок мы с Катрин и Фанни читали новый вариант сценария. И когда дошли до этих слов Трюффо, а я читал роль Сюзон, которую играет Виржини, Катрин произнесла их и улыбнулась. Я ужасно покраснел и стал бормотать: «Извините меня за эту маленькую кражу». И она ответила: «Нет, это прекрасное заимствование». Фанни ничего не сказала. Только улыбнулась. Потом мы к этому больше не возвращались. Правда, на съемке Катрин вдруг спросила: «А хорошо ли это?» Мы решили все же снять и затем проверить при монтаже, как это звучит. Выяснилось: превосходно, особенно потому, что на заднем плане была видна взволнованная Фанни.

— *Вы не боялись ставить их обеих в весьма неожиданные ситуации?..*

— Но такие актрисы, как они, снявшиеся в стольких фильмах, у таких вы-

дающихся режиссеров, как раз любят неожиданности. Это относится ко всем восьми звездам. Чтобы у них возникло желание, им надо предложить сделать необыкновенные вещи. Во всяком случае, не банальные. Вряд ли Катрин Денёв и Изабель Юппер часто слышали на съемке, чтобы их просили вцепиться друг другу в волосы. Или чтобы Катрин Денёв нанесла удар бутылкой по голове Даниель Дарьё.

— Песенки, что поют актрисы, вы выбрали до того, как поняли, кто их будет исполнять?

— Все происходило одновременно. Мне было интересно искать параллели между звездами кино и французской эстрады — Франсуаз Арди, Сильви Вартан, Далидой, Мари Лафоре, Николеттой, Шейлой. Я вспомнил массу песен, которые любил, и выбрал те, что лучше всего подходили к сюжету, персонажам и актрисам. Фильм полон таких вот подмигиваний взрослым извращенцам. (*Смеется.*) Мне говорят о фильме Алена Рене «Все те же песни», но это разные вещи. Принципиально разные по подходу. В фильме Рене я, зритель, испытывал отчуждение от экрана, потому что отрывки из песен были очень короткие и не было слышно, как поют актеры. Я же хотел, чтобы моих актрис слушали, но при этом я не пытался сделать из них профессиональных певиц. Ибо хотя их техника и не идеальна, но в голосах ощущаются хрупкость и волнение...

— В книге, вышедшей вслед за картиной, вы утверждаете, что ваш фильм есть просто-напросто «возврат к вашим детским играм».

— Это так. В детстве я долго играл в куклы. Я забавлялся, переодевая их, причесывая, режиссировал их поведение. Решив делать картину об удовольствии, то есть что-то игривое, я невольно вспомнил детство. В «8 женщинах» есть нечто от кукольного дома. Скажем, в концепции декораций, в использовании цвета, в песенках. Это кукольный дом, в котором придумывают невероятные истории и героев. В фильме можно обнаружить манипулирование, к которому прибегают дети в своих играх, нечто почти сходное с катарсисом.

— А кому из этих женщин, если это было бы возможно, вы больше всего сопереживали бы?

— Той, которую играет Людивин Санье. Думаю, зрители это поймут.

— Что вас поражает в реакции публики после первого просмотра?

— То, что фильм воспринимается на разных уровнях. На первом и... двадцать пятом. Но больше всего меня трогает, что он делает людей счастливыми... Я не снимаю картины только ради этого, это не главная моя задача, но когда люди благодарят меня за то, что я сделал их счастливыми, это очень приятно. Прежде мне это было неведомо.

— Что вас больше всего удивляет в вопросах, которые задают журналисты?

— Все хотят знать сплетни об актрисах. Особенно женские издания. Но это нормально. Фильм привлекателен именно тем, что позволяет фантазировать по поводу всех восьми актрис.

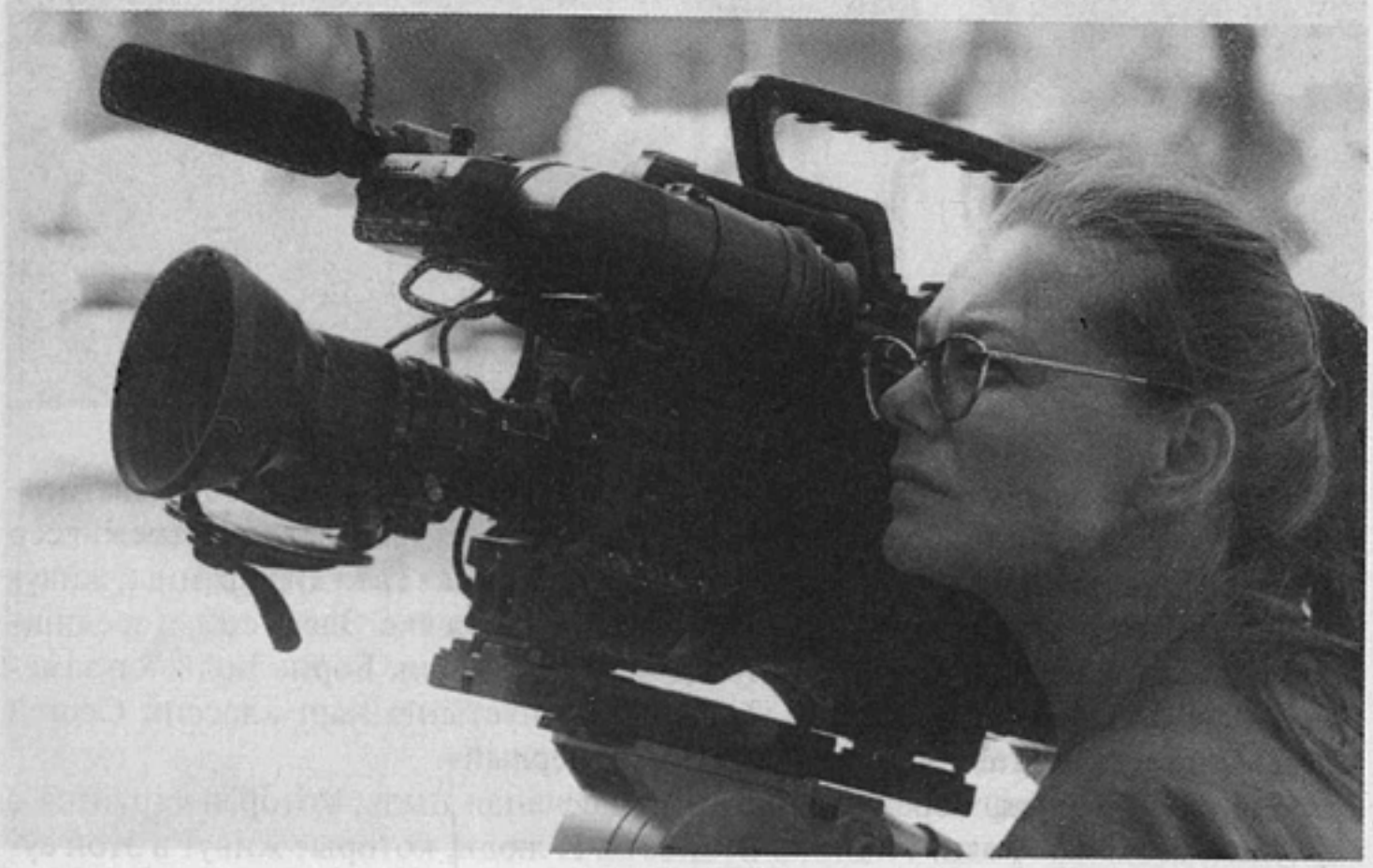
— И что же вы им отвечаете?

— Что они ничего от меня не узнают. Но когда-нибудь я все расскажу. Настоящую правду! Нет, шучу, конечно... (*Смеется.*)

Studio, 2002, № 175, Fevrier

Перевод с французского А.Брагинского

Снимать — значит думать



Ирина Уральская

Кинооператор, как известно, не женская профессия. Физически трудно — это раз. В киногруппе полно мужчин, которыми нужно управлять, — это два. Экспедиции, наконец, — это три.

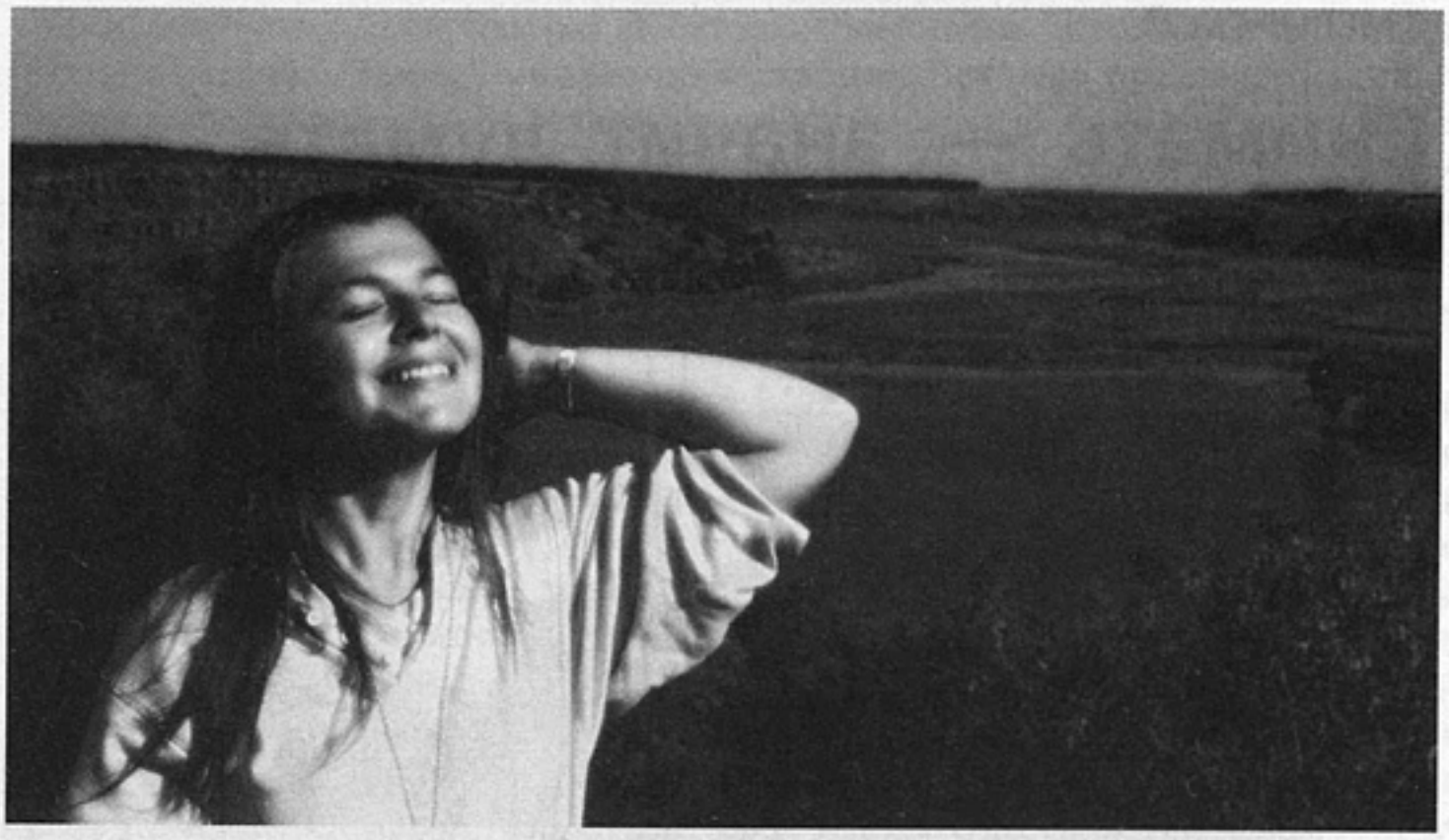
Тем удивительнее — Маргарита Пилихина, Марина Голдовская... И мой сегодняшний «предмет» — Ирина Уральская с ее постоянной готовностью шагнуть в новую, неизведанную тему.

Уральская с отличием закончила операторский факультет ВГИКа в 1987 году. Прошло пятнадцать лет. Это как раз тот самый период, когда наше кино было вовсе не на подъеме. Прославленная ЦСДФ угасла, «Центрнаучфильм» захирел, и на «Мосфильме» павильоны опустели, и на Киностудии Горького... Молодым выпускникам ВГИКа было нелегко начинать. Но Ирина Уральская сумела войти в профессию, и сегодня она из тех, кто определяет лицо современной документалистики. Она работала на разных студиях, с разными режиссерами, в кино и на телевидении. В ее творческой карточке около сорока фильмов, семь из которых — призеры фестивалей. И это не всеядность, а творческий диапазон. Такой человек может взяться за любое дело и выполнить его на высоком уровне. Уральская — мастер.

Древние утверждали, что Земля держится на трех китах. «Три кита» Ирины Уральской — это *хочет, может, успевает*. Убери одну из составляющих — и нет творческого человека. Результата не будет. Останутся одни претензии.

У искусствоведов есть странный термин — «операторский почерк». Странный, потому что почерк у человека не меняется. И чернилами, и карандашом, и фломастером он одинаково напишет и деловую бумагу, и любовную записочку. А раз так, то для оператора слова «узнать по почерку» — очень плохая характеристика! Нет, «почерк» у оператора Уральской всегда новый — всегда такой, какой необходим данному фильму.

Во ВГИКе Ира Уральская закончила игровую операторскую мастерскую, но снимает преимущественно документальное кино. В этом ее сила. Ее документ — это художественное высказывание. Вспомним Эдуарда Тиссэ. Оператор-документалист? Да. Оператор-постановщик игровых фильмов? Да.



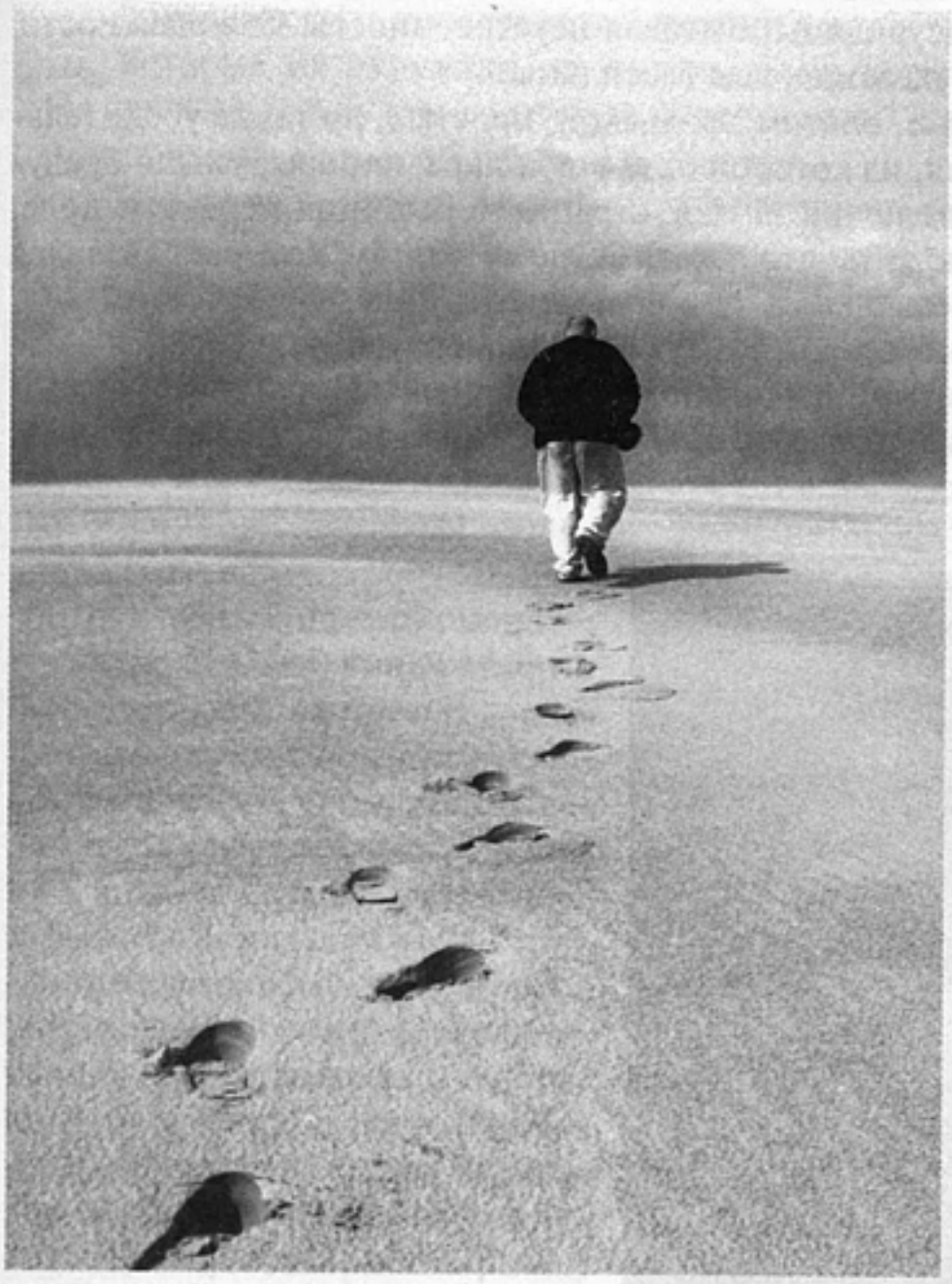
Ирина Уральская

Внутрикадровая композиция, ритмика операторских приемов, светотональная энергетика изображения в фильме «Занесенные ветром» (режиссер А.Осипов) таковы, что зритель с сочувствием следит за героями картины, живущими в далеком, окруженном сыпучими песками поселке. Здесь есть и зрелищность, и психологизм. Так снимал пустыню наш классик Борис Волчек в замечательном фильме «Тричадцать». Так снимал пустыню наш классик Сергей Урусевский в замечательном фильме «Сорок первый».

...Песок. Мелкая, перетертая ветрами песчаная пыль, которая струится с верхушек песчаных волн. Тишина. Вечность. И люди, которые живут в этой суровой и равнодушной среде, сопротивляются нашествию неизбежности, терпят и надеются. Неторопливые рассуждения о роли человека на земле, о его взаимоотношениях с окружающим миром, с другими людьми, с самим собой... Все обретает глубину не только от того, где и что снято. В этой картине, как и в других работах Уральской, чрезвычайно важно — если это вообще не решающий фактор! — *как* снято. Иной видеоряд — и фильм мог бы и не состояться. Да, здесь самоигральная, выразительная натура. Но у оператора Уральской выразительны и интерьеры, и даже отдельные предметы.

...Бескрайняя ширь прибрежных просторов в «Занесенных ветром» и замкнутое пространство операционной в видеофильме «Под наркозом» (режиссер И.Колисниченко). Философские размышления героев в первом случае и всего лишь одна-две реплики во втором. А фильм без текста, только лишь с реальными шумами и музыкальным сопровождением, — это фильм, значимость которого зависит исключительно от точности изобразительного решения. Если оператор не нашел выразительные кадры, не спасут ни музыка, ни шумы! У Уральской такие кадры есть. На экране рассказ о загубленной человеческой жизни. Аборт. Но все снято не беспощадно впрямую, в кадре не показ хирургического процесса, а лаконичные, поразительной смысловой емкости детали, выразительные цветовые характеристики, сопоставления... Тягучая ритмика операторских приемов, неожиданные перепады композиций, недосказанность действия... Расчет на эмоциональное восприятие каждого кадра и их монтажных сочетаний. Крупный план: ноги — женщина буднично и вместе с тем обреченно идет к креслу. Безвольно свисающая кисть руки. Страдальчески сжатые красивые губы. Хирургические инструменты, ставшие сейчас орудиями убийства. Холодная бело-стальная безжизненность операционной. И жизнерадостность прозрачно-голубой воды в бассейне, где барахтается малыш: он тянется к поверхности, к воздуху, к будущему! Есть несчетное количество цветных, пестрых фильмов, но не так много примеров художественной работы цветом.

Фильм — констатация факта? Раздумье? Обвинение? И то, и другое, и третье? Это не конкретная история одной семьи. Это разговор о том, быть или не



быть уже начавшейся человеческой жизни?

Люди «высокой» профессии. Военные летчики. Часть своей жизни они проводят в небе. Фильм Н.Гугуевой «Форсаж» строится на сочетании контрастов. Небо и земля. Долг и дружба. Жизнь и смертельный риск. Профессия воина и семья.

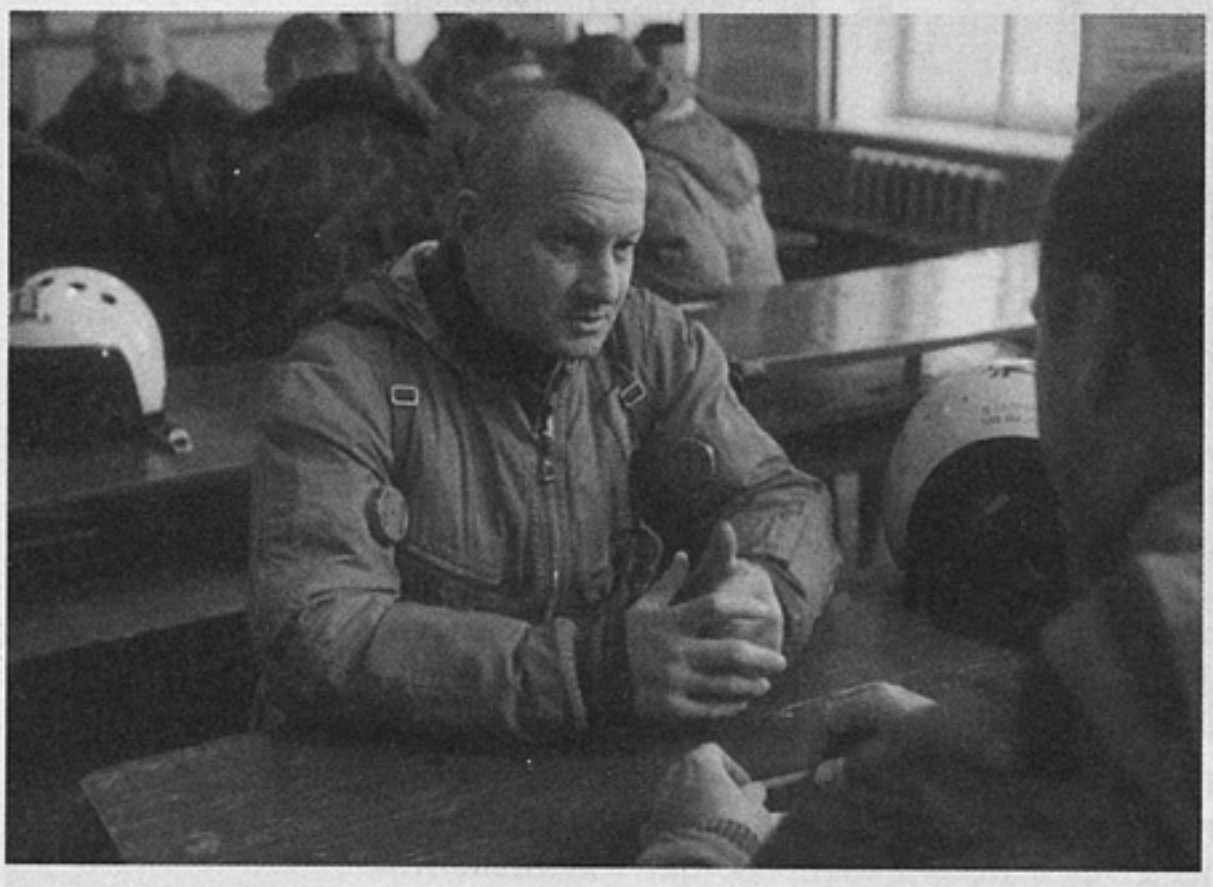
Контраст ситуаций обыгран изобразительно. Темная, почти мистическая тональность воздушного пространства, в котором несутся грозные боевые машины, — камера Уральской отлично передает таинство и волшебство полета. И тем острее воспринимаются подробности «земной» жизни

«Занесенные ветром», режиссер А.Осипов

летчиков. Политические неурядицы, бытовая неустроенность, безнадежность, невеселые мысли — здесь, на земле, асы бессильны.

И как всегда в материале, снятом Уральской, простые, но такие убедительные наблюдения. Кастрюля, из которой бьет струя пара, коровы, уныло бредущие по взлетной полосе, колючий клубок странного растения перекати-поле, подгоняемый ветром... Как жить, что делать боевому пилоту, который оказался не в воздухе, а на земле? Ведь он солдат, а не перекати-поле.

Но пока режиссер с оператором будут обсуждать ситуацию, перекати-поле может исчезнуть за горизонтом, не догонишь, не вернешь. Вот тут-то и нужны такие профессионалы, как Уральская! Нажать кнопку камеры может каждый. Но не каждый знает — когда.

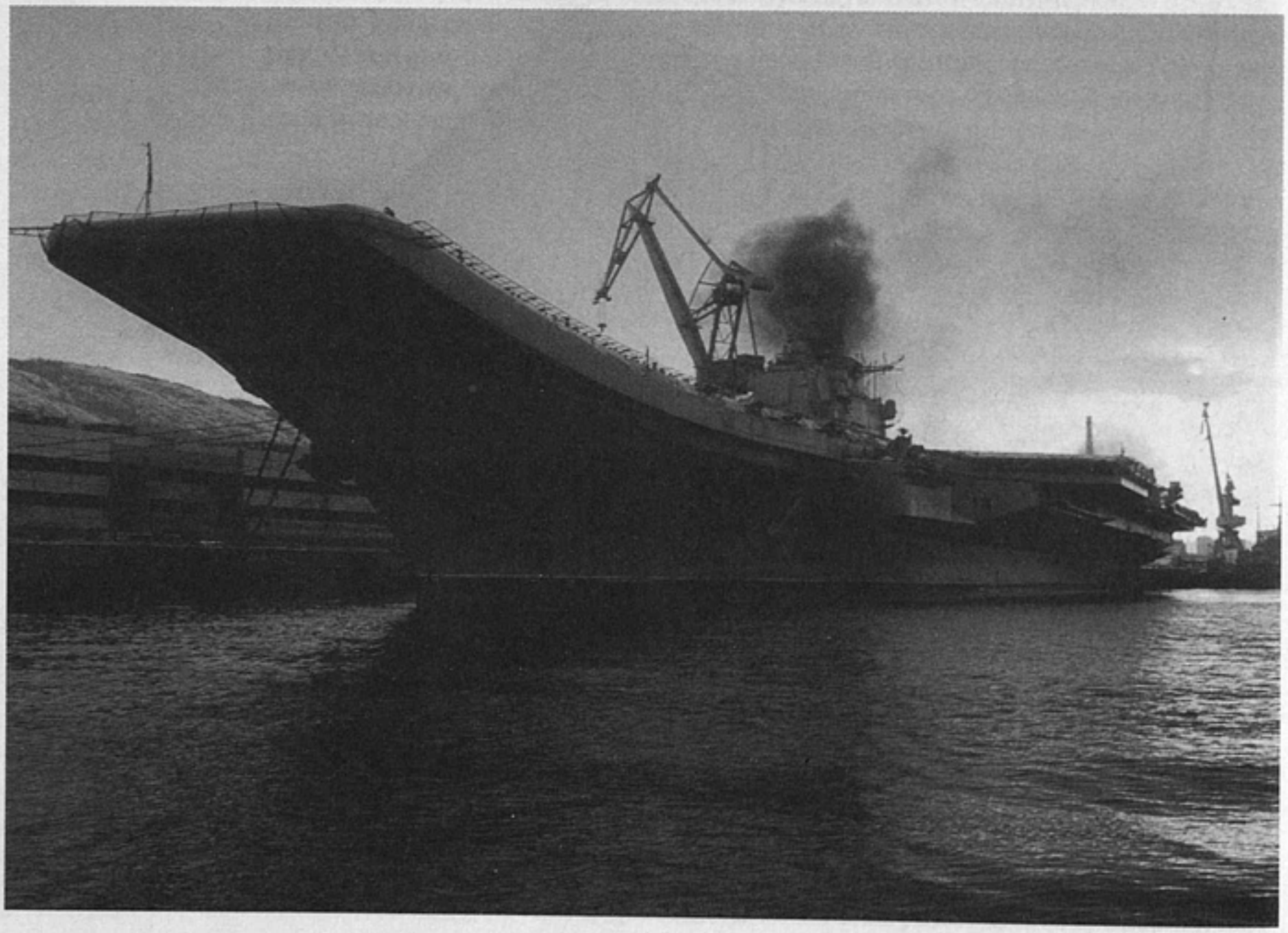


«Форсаж», режиссер Н.Гугуева

И снова на экране радость стремительного полета: герои преодолевают земное притяжение.

В картине «Форсаж» свой особый визуальный сюжет, который не оттеняет глубокие и сложные психологические коллизии, но впрямую связан с ними.

В «Голосах» А.Осипова по сценарию О.Агишева — еще один образ реальности, созданный Уральской. Героев нет. Они давно ушли из жизни. Но нужно, чтобы зритель узнал о них как о живых. Это фильм о выдающемся русском поэте Максимилиане Волошине и близких ему людях.



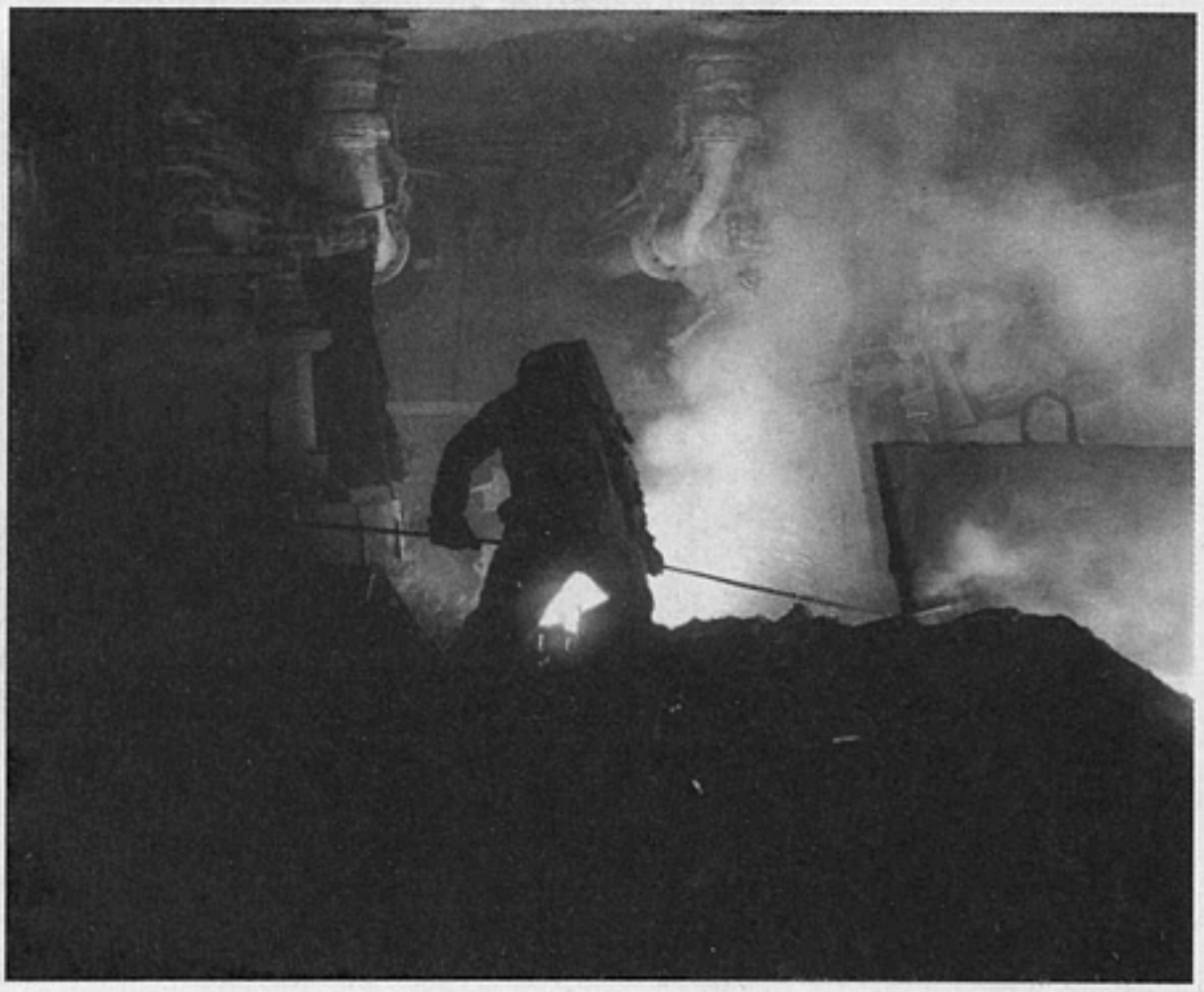
Легко показать пространство, где они жили и действовали. Это те ландшафты, которые их окружали, те интерьеры, в которых запечатлелись их шаги. Но как показать чувства, которые их волновали? Как воссоздать факты? Как передать время, которое безвозвратно ушло?

В «Голосах» найдено решение, и картина по-настоящему переносит зрителя в прошлое, мы ощущаем это прошлое. Конечно, нам помогают и объекты в кадре, и звуковое сопровождение фильма. Но главное — это информация о конкретных событиях из жизни героев. Чтобы эти события волновали, им надо было найти точное пластическое воплощение.

На экране титр: «Коктебель. Май 1919 года». Легко снять на черно-белой пленке море и берег и сказать, что это тот самый Коктебель, в котором жил тот самый Максимилиан Волошин, в дом к которому пришли с обыском новые крымские власти. Но как снять эпизод, который сделает зрителя свидетелем неожиданного и опасного появления чекистов? Как создать у зрителя ощущение, что он видит и слышит участников драматических событий?

«Место», режиссер А.Коган

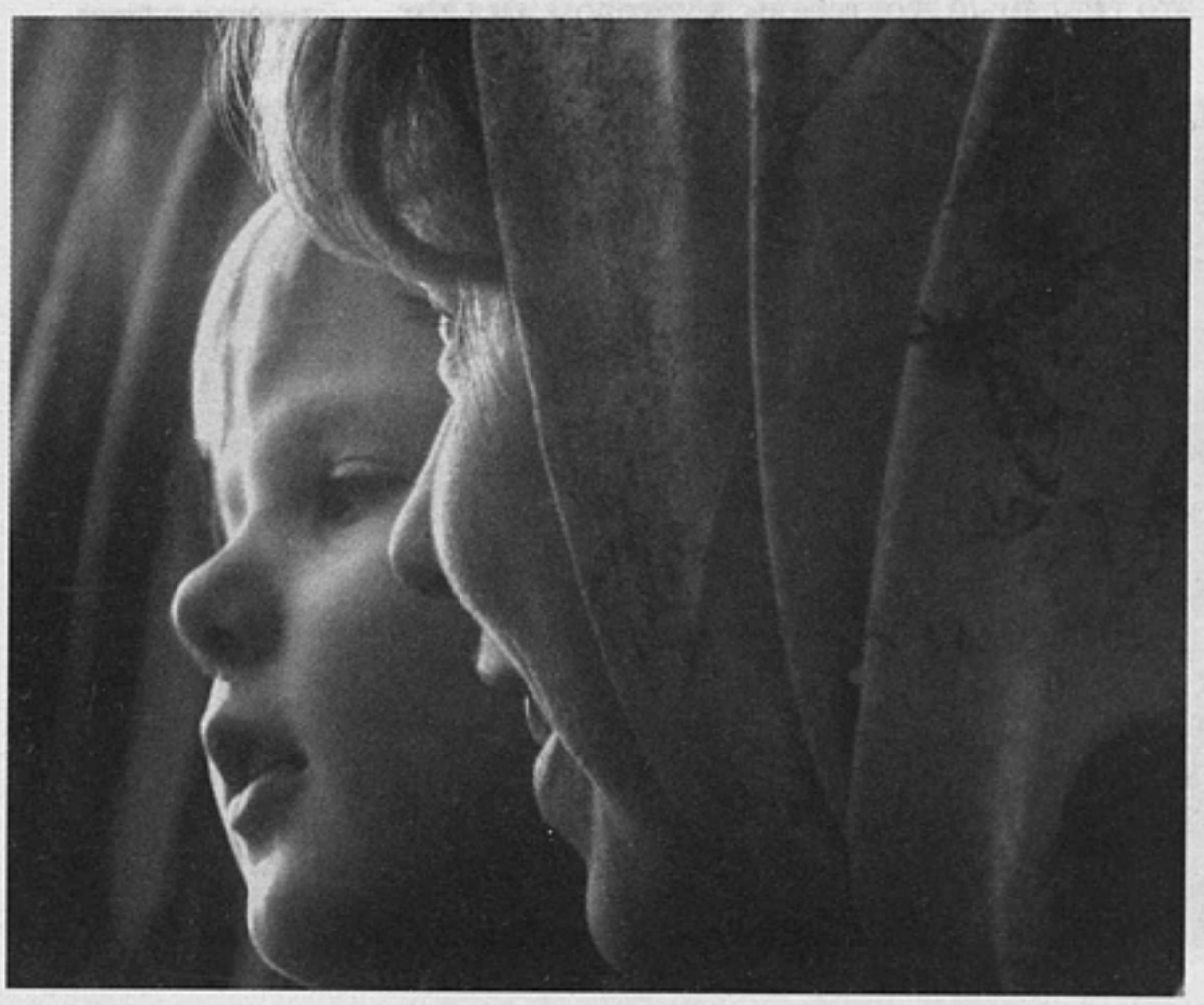
«Клондайка», режиссер В.Попов



Камера властно входит в чужой дом. Луч фонаря мечется по стенам, по дорогим Волошину сувенирам, по тихим уголкам старого дома. Эпизод выполнен с такой изобразительной достоверностью, ему придан такой эмоциональный накал, что возникает абсолютный эффект присутствия. И зритель словно слышит, как задает вопросы революционный матрос и как настороженно отвечает ему Волошин. И хотя «отвечает» волошинская фотография, но зрительный ряд выстроен так, что происходит маленькое чудо — отвечает именно Волошин, а не мертвый фотоотпечаток, снятый кинокамерой!

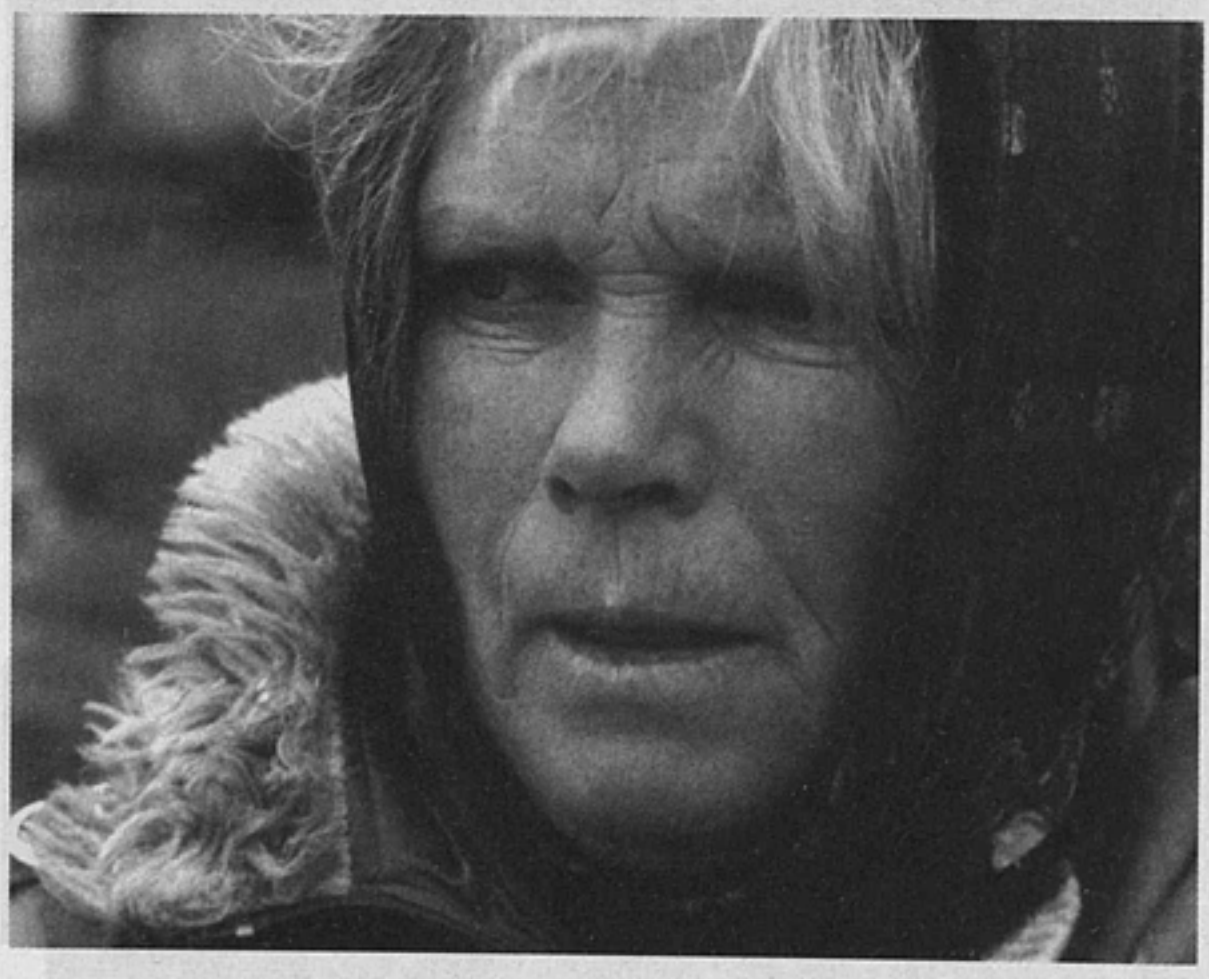
В этой работе было очень сложно органично соединить в общую изобразительную систему такие разнородные элементы, как съемка реальных объектов, кадры кинохроники начала прошлого века и большое количество другого иконографического материала. Нередко подобную задачу выполняют формально, связывая все текстом. В «Голосах» пластическое решение найдено, стилистика выдержана в едином художественном ключе. Даже такой невыигрышный, с точки зрения киноизображения, статичный материал, как фотографии, Уральская снимает так же, как если бы снимала живую натуру — активно используя и композиционные особенности кадра, и возможности светового его решения, и другие приемы операторской техники. Так фотографии, включенные в изобразительный ряд фильма, «оживают».

Есть у Уральской самое главное, что делает оператора художником, — чувство стиля! В «Голосах» нужно было «поселить» героев — и самого Максимилиана Волошина, и его друзей — в тот Петербург, который еще не стал Ленинградом. Уральская снимает северную столицу так, что иной раз задаешься вопросом: когда это снято — сегодня или много десятилетий назад? Причем эффект достигается не механически — при помощи примитивной тряски кадра или царапанием негатива, как это нередко бывает в документальном кино, — а стилистически. Тут и безошибочный выбор объекта, и нужная светотональная гамма, и тот темпоритм, который помогает снятому сегодня кадру стать органичной частью монтажной фразы наряду с архивным, давным-давно существующим «чужим» кино- и фотоматериалом. И так же стилистически ровно в фильме соединяется черно-белое и цветное изображение.



Вовсе не принижая мастерство режиссера и сценариста, все-таки надо сказать, что именно благодаря мастерству оператора «Голоса» дают удивительную возможность прожить целый час в далеком начале XX века...

Мы говорили о фильмах, построенных на необычном, выигрышном материале. Но Ирина Уральская работает и с самой простой, без ярких внешних эффектов будничной фактурой.



«Дневной сон», режиссер В.Попов

«Просто жизнь», режиссер М.Разбежкина

В фильме Т.Божич и Ф.Мюллера «Провинциалки» снимались Раушан, Даша, Марьяна, Аня — так указано в титрах. У современной молодежи свой взгляд на мир. Все, что происходит с героинями, и все, о чем они говорят, — это и есть жизнь. Сегодняшняя жизнь и ее сегодняшние, а в сущности, вечные проблемы. Чего хотят добиться эти девушки? Да того же самого, к чему стремится каждый, кто начинает жить самостоятельной жизнью, — успеха, благополучия, любви. Фильм не дает рецептов, что делать и как действовать. Такие рецепты охотно давало старое документальное кино, кадры из которого щедро представлены в «Провинциалках». Это сопоставление прошлого и сегодняшнего властно заставляет вспомнить спокойную и мудрую фразу древних: «Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними». По-разному говорят о жизни молодые времен развитого социализма и сегодняшние, которых снимала Уральская. Это не только слышит, но и видит зритель. Именно видит! Несвобода прежних лет самым очевидным образом проявлялась и в жестко нормированном характере

изображения: четкость композиций, вылизанность каждого кадра, определенный набор световых эффектов, статика камеры — иначе и быть не могло. Совсем не то у Уральской в «Провинциалках». Здесь удивительная операторская раскованность, свобода композиционных и световых решений, неожиданность изобразительных масштабов. Если в «Голосах» фильмотечные кадры и свой материал Уральская выстраивала по единому стилистическому принципу, то в «Провинциалках» их сочетание резко контрастно. Цвет и черно-белое изображение подчеркнуто отрицают друг друга. Новое, сегодняшнее подается в композициях, будто врасплох застигнутых камерой. Свет как будто случаен. Точно так же будто случайны, «необязательны» монтажные стыки. И весь изобразительный ряд оказывается выразительной характеристикой современной жизни и ее сегодняшних ритмов.

И в «Провинциалках», и особенно в фильме «Место» (режиссер А.Коган) многое снято вовсе не так, как Уральскую учили во ВГИКе. Есть и провалы в тенях, есть и фигуры людей, разбеленные «паразитным» светом, падающим словно случайно в объектив камеры. Есть интерьеры, в которых будто бы и не работала бригада осветителей. Есть портреты, где у героев не блестят глаза и темные фигуры не отделены потоком контрового света от темного фона. И подчас не считает Уральская обязательным помещать основное действие в сюжетно-композиционный центр кадра, а при панорамировании иногда происходит резкий перепад освещенности вплоть до полной потери фактур... Но ведь когда-то и импрессионисты с точки зрения классицизма выдавали брак!

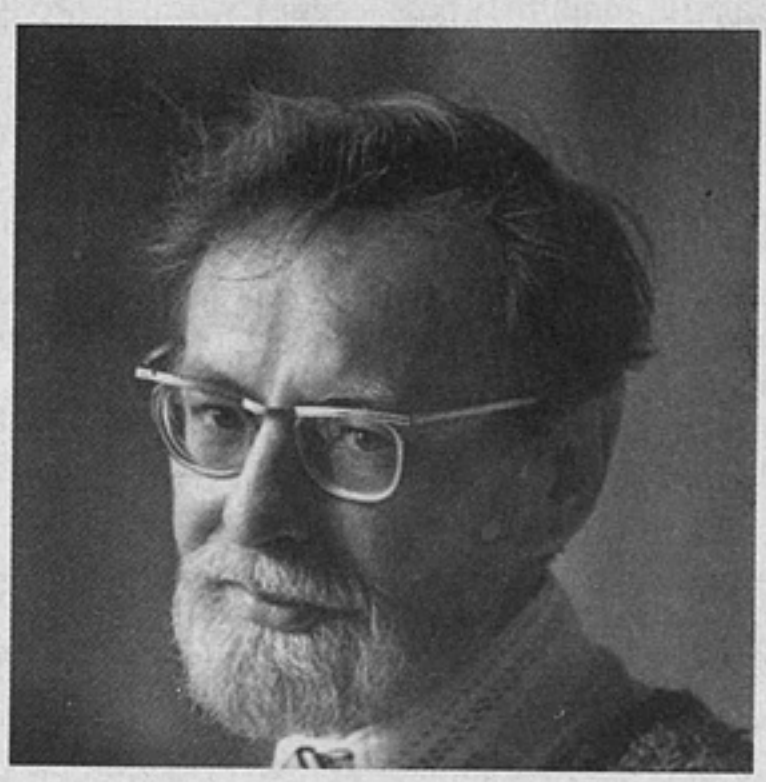
Новаторство, поиск всегда вызывают подозрение. И, конечно, такие операторские решения Уральской могут быть подвергнуты критике. Но ведь в жизни мы не оцениваем увиденное с точки зрения контролера ОТК, который ставит оценку в протоколе: вот здесь «неуд», а вот тут «удовлетворительно», из-за того что свет сделал форму вовсе не гармоничной.

«Провинциалки» и «Место» — не те документальные фильмы, которые рассказывают зрителю о конкретных ситуациях и о людях, в них участвующих, интересуясь только развитием действия и его результатом. Своеобразие обеих работ в том, что они составлены из такого калейдоскопа кадров, который предлагает зрителю самому задуматься о жизни и о своем месте в таинственном движении фактов. Авторы не навязывают толкования, они выбирают отдельные фазы из хаоса явлений, рассчитывая, что аудитория сама поразмышляет об их сущности. Отсюда и расчет на эмоциональное восприятие материала. Отсюда и манера операторской фиксации жизненного потока. Недосказанность и даже хаотичность изобразительного ряда — это свидетельство доверия авторов к зрителю. Зрителю предлагают самостоятельно подумать, что скрывается за изображенными в кадре событиями. Недосказанность и вместе с тем обобщенность — знак современной изобразительной пластики.

Уральская — находка для режиссеров, она не только видит своих героев, она «видит», как они мыслят и чувствуют, и умеет выразить это в изображении! Она, может быть, самое заметное лицо сегодняшней художественной документалистики. Она научилась снимать не просто репортаж, а психологию, душу документа.

НИНА ЦЫРКУН

«Виртуальное киноведение» Геннадия Масловского



Геннадий Масловский

Мы не были лично знакомы. Я знала, что есть такой критик — Геннадий Масловский, он работал в журнале «Искусство кино», много писал. В начале 90-х мне попалась его рецензия на фильм Сергея Юрского «Чернов/Chernov». Там было сказано, что это шедевр. Сначала слово царапнуло — не завышена ли оценка? Но следовало пояснение: шедевр — значит chef d'oeuvre, работа мастера. Все стало на свои места. Геннадий Масловский — тот, кто возвращает истинный смысл словам.

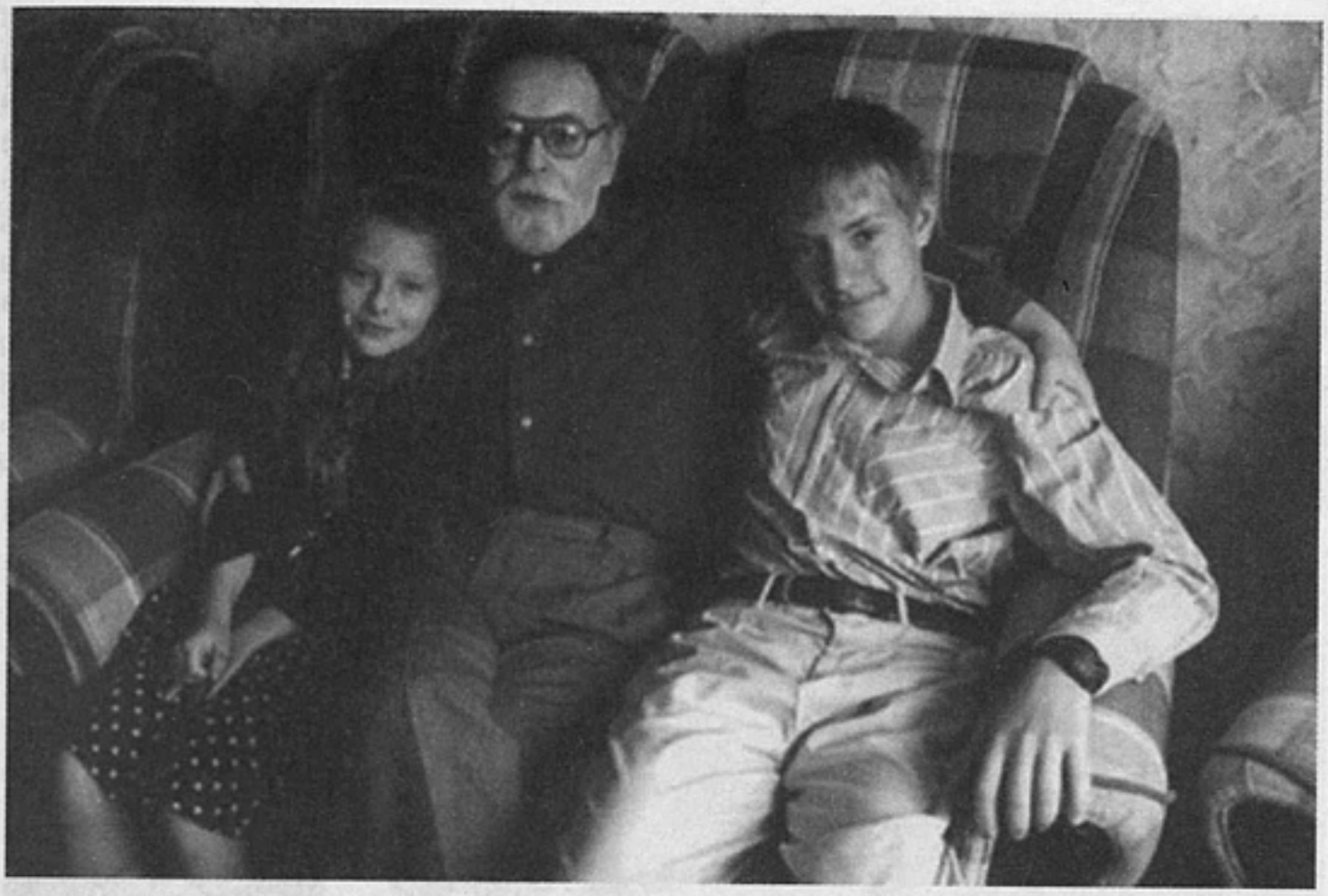
Прошло почти десять лет, я работала на одном киношном сайте, и начальство спустило директиву — осветить братские сайты в рунете. Начальство было компетентное, предложило начать с сайта Геннадия Масловского «Виртуальное киноведение». Я зашла на сайт и ахнула. С чем сравнить мое первое впечатление? Ну представьте, вы идете по московской мостовой и вдруг осознаете, что под вами — целый мир метро, огромный город с рельсами, по которым мчат поезда, с дворцами-станциями, толпами народа, с нищими, бомжами, музыкантами, книжными развалами... «Виртуальное киноведение» — огромный зеркальный мир кинематографа с режиссерами, фильмами и рецензиями на них, теоретическими выкладками, архивами неизвестных киноведов, книжками и сценариями... Не укладывалось в голове, что все это создано одним человеком за каких-нибудь года три!

Согласно автору, применительно к кино можно вычленить три типа виртуальности. Виртуальность режиссера — выбор изобразительных средств, типа повествования, языка. Виртуальность критика — набор некоторых лент, объединенных его собственной логикой. Виртуальность зрителя — то, что он хочет смотреть и включает в свою маленькую киновселенную, гиперфильм.

«Виртуальное киноведение» — опыт действующей модели кинопроцесса. Модель состоит из двух сфер, не связанных одна с другой. Первая использует существующие и предлагает новые жанры и формы киноведения; вторая представляет кинопроцесс и создающих его людей как бы изнутри, в их повседневной жизни. Здесь — документальная гиперкиноповесть Валерии Нахимовой,

фильмы, персоналии, глоссарий терминов и понятий. Здесь Юрий Лотман встречается с Сережей Филипповым, здесь киновед Мэл Лиев («второй после Олега Ковалова» начавший снимать кино), перечитывающий Эйзенштейна, здесь интервью с несуществующим режиссером, вместо имени которого можно было бы поставить Андрей И или Иван Охлобыстин, здесь фильмографии несуществующих фильмов...

«Виртуальное киноведение» — опережающая модель кинопроцесса, в отличие от реального, которое имеет дело с фиксацией, оценкой и анализом резуль-



Геннадий Масловский с внуками

татов. «На стыке тысячелетий искусство кино остановилось перед необходимостью кардинального изменения на базе высоких технологий. Не только для выживания. Для того чтобы предложить язык, выразительные средства, способ существования новому этапу культуры и цивилизации. Этим и диктуется потребность в перспективном моделировании», — написал Масловский на исходной странице сайта.

Мне хотелось рассказать о проекте Масловского в «Искусстве кино», для этого надо было кое-что уточнить. Я запросила автора, он ответил. Оказалось, он тоже за мной следит. Я задавала вопросы, но на статью так и не решалась — мне все казалось, что я упущу что-то существенное.

После того как Масловского не стало, его сайт literatura/vkino.ru остался бесхозным. Вы знаете, что происходит с бесхозными сайтами. В один прекрасный день кликаете на знакомый адрес и появляется заставка: «Страница недоступна».

А между тем это готовая книга. Сочиненная и сверстанная. Если найдется издатель, он не прогадает — книга наверняка будет бестселлером.

«Последнее обновление — 24.12.2001»...

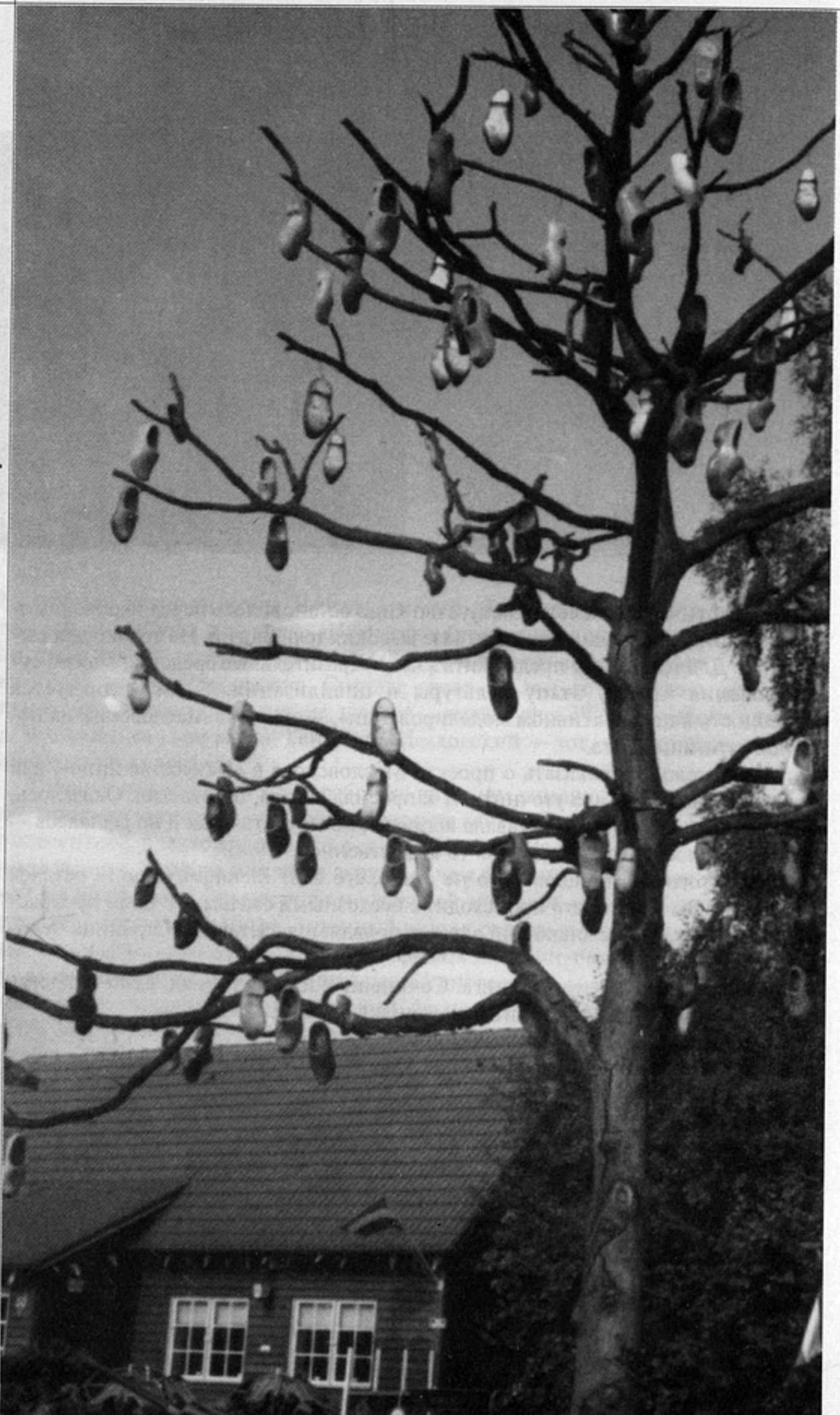


Фото Д.Демского

Фестиваль документального кино в Амстердаме каждый год предлагает внятный сценарий взаимоотношений экранной и реальной действительности. На этот раз амстердамский форум предъявил — среди главных — достижения тех, кто оформил свои «цели и средства» в манифест радикальной авторской аскезы, абсолютного невмешательства в события, обретающие благодаря камере значение документа и статус искусства. Документальная «Догма», во многом парафраз «Догмы» игровой, определила главную интригу последнего Амстердама. Мы публикуем статью Виктории Белопольской о кинематографическом воплощении «догматических» грез, а также текст этого манифеста и комментарий скандинавских коллег к истории его создания.

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Рожденный ползать освобождает взлетную полосу

АМСТЕРДАМ-2001

Манифест «Догмы» для документального кино появился в журнале Датского киноинститута Film, в № 19, подготовленном специально к 14-му Международному фестивалю документального кино в Амстердаме. По большому счету, Zentropa Real опоздала с формулированием принципов «догменталистики». Потому что «догматизм» как определенный тип киноязыка и киноповествования утвердился в документалистике уже года три назад. Пока это, правда, касалось лишь авторского неигрового кино, так называемых creative documentaries. Один наш соотечественник, известный режиссер-неигровик, неплохо ориентирующийся в фестивальной конъюнктуре, после Амстердама-2001 сообщил мне, что даже не надеялся на то, что фильмы его студии могут попасть в программы Амстердама, который эту конъюнктуру и формирует. Фестивальное неигровое кино теперь снимается дрожащей камерой непрофессионала, «вся эта стилистическая грязь, операторские и режиссерские помарки» становятся

признаками непредвзятости автора, то, что должно остаться в компьютере монтажера, выносится на экран как свидетельство живого участия автора в происходящем, его неотделимости от героев, выделенная авторским курсивом образность воспринимается как манипуляция зрительским сознанием или, того хуже, живым, реально существующим человекоперсонажем. Вот как считает этот режиссер и продюсер. И вообще-то он прав. Три первых документальных «догмофильма» были только еще замыслены, а картины, тяготеющие к игровой «Догме» по идеологии съемки и взаимоотношений со зрителем, уже вовсю шагали по миру. Во-первых, это картины, снятые в горячих точках планеты сотрудниками ведущих западноевропейских телекомпаний. В них соблюдена информационная политкорректность, столь чаемая авторами манифеста «догментального кино»: по преимуществу это кино репортажно, а право высказаться всегда дается обеим воюющим сторонам. Во-вторых же, это фильмы, знакомящие зрителей с цивилизационным укладом, в корне отличным от так называемого иудео-христианского. И вот таких фильмов в Амстердаме-2001 было программно много. Программно, потому что едва ли не вся программа

«Где угодно», режиссер Николаус Гейрхальтер

представляла собой одну большую попытку разобраться, что привело к событиям 11 сентября, как это стало возможным, кто такой Другой, на кого наступает наша, по сути «белая», цивилизация и что делать, чтобы различия в ценностных ориентирах не плодили камикадзе. Оказалось, что свой фильм «Где угодно» (Elsewhere) Николаус Гейрхальтер снял просто-таки строго по документальной «Догме» за год до ее оформления в манифест. Двенадцать месяцев молодой австриец Гейрхальтер и его друзья и единомышленники Кристоф Мейссл и Штефан Хольцер ездили по миру, чтобы в двенадцати «медвежьих», «тюленьих» и «кенгурушных» углах планеты снять двенадцать двадцатиминутных репортажей с руин. С руин укладов, традиций и естественной среды, которые оставила после своего вторжения «белая» цивилизация. Эскимос из Гренландии поведал им, как чудовищно сказалась на жизни его народа борьба за права животных, развернутая «этой французской актрисой» (имелась в виду Брижит Бардо). Он, охотник по профессии, охотник от и для природы, лишился своего предназначения и образа жизни, от самой природы неотторжимого. И все потому, что эта темная женщина не знает, что тюленьих детенышей убивал прадед эскимоса, потому что у того не было одежды, а у тюленят особый подшерсток. Но у него, сегодняшнего охотника, в этом необходимости нет — у него есть одежда, а вот прав жить своей исконной жизнью из-за далекой фран-

цуженки уже нет. И туземец из Западного Папуа в целом согласен с гренландцем. Белые люди запретили его народу есть злых колдунов и вообще злых людей. А ведь это было принято. Причем лучшие куски отдавались семье жертвы — чтобы не умножать зло в мире... Вот теперь очень много злых людей, а есть иногда нечего... Намибийская чета возмущена вторжением белого мира в существовавшие от века отношения полов. Австралийские аборигены сокрушаются, что их дети отчуждаются от родителей системой образования — в интернатах, отдаленных от их традиционных мест проживания, дети перестают быть аборигенами и «совсем помешались на «Нинтендо». Добыча нефти в Сибири уничтожает тайгу...

Изображение подчеркнуто объективистское, монтаж практически отсутствует, все герои в кадре продолжают жить свою обыденную жизнь. Перед каждым смысловым куском фильма появляется титр с указанием, где точно и когда он снят, и каждая глава, снятая в новой географической точке, отделена от предыдущей и последующей затемнением — все почти точно по «Догме». В согласии с «Догмой» и смысл авторского высказывания: и «жертвы» должны

«Трепет перед Б-гом», режиссер Сэнди Симхи ДюБоски

получить право на свое мнение. Так что, скажем, фильм «Где угодно», сделанный за год до документальной «Догмы», явно свидетельствует: назрела необходимость прямо, без обиняков связать зрителя с реальностью. Это авторы манифеста, по всей видимости, и называют «хартией зрителя», «показом «сырого» мира», «возвращением к истокам, к смыслу существования» документалиста.

...Дело в том, что с этими людьми стало невозможно ездить в трамваях даже в городе Амстердаме. Я говорю о них, о потенциальных зрителях документального кино. Конечно, западных — ибо только они имеют возможность смотреть документальное кино регулярно по телевидению и готовы заполнять тысячный зал, чтобы в половине десятого вечера посмотреть четырехчасовой сериал «Лёшкин луг» Алексея Погребного и до финальных титров с просмотра не уйти (как и было в Амстердаме). Так вот, эти люди невыносимы в трамваях. Особенно, если его заполненность тоже близится к аншлагу. Когда я, свисая с подножки, попросила стоявшую в проходе пару пропустить меня в салон, где место — и не только для меня — было, девушка ответила, что ей «здесь стоять удобно». А когда я, решив-таки прокатиться в амстердамском трамвае, попыталась вполне политкорректно мимо девушки в салон пройти, она перешла к прямо-

му рукоприкладству, отстаивая свое право быть там, где ей удобно. Я не приняла вызов и скрылась в толпе — просто как дитя цивилизации, не подразумевающей, что мне всегда должно быть удобно, и признающей естественными ограничения индивидуального комфорта. Видимо, дело в том, что в генах девушки жива секуляризация, а в моих — как и в отечественной истории — ее не произошло. Но пара вошла в кинотеатр «Пате», полностью отданный под фестиваль, вместе со мной. И имела возможность увидеть там, например, фильм «Трепет перед Б-гом» (Trembling Before G-d) американского режиссера Сэнди Симхи ДюБоски (DuBowski), герои которого, иудеи-ортодоксы, делятся со зрителями своим отчаянием и взывают к их чувству справедливости. Драма в том, что все эти люди, истово «соблюдающие» хасиды, — гомосексуалисты и лесбиянки. Они хотят активно принадлежать к религии, не приемлющей гомосексуализм, и при этом удовлетворять свои плотские желания, на которые этой религией наложены жесткие ограничения. И расстроены, и возмущены тем, что это оказывается невозможным, что они отвергнуты сообществом единоверцев. Ситуация вполне сюрреалистическая — ну, отвергаешь ты один из по-

«Оправданное убийство», режиссеры Джонатан Стек, Джон Осман

стулатов религии, так не переживай, что сам ею отвергнут. Или уж ограничь свои личные удобства ради веры. Но фокус в том, что автор фильма полностью солидарен со своими героями и тоже пребывает в огорчении, что религиозному фундаменталисту почему-то запрещено быть гомосексуалистом.

Тем же абсурдизмом отдавал и фильм «Оправданное убийство» (Jistifiable Homicide) американцев Джонатана Стека и Джона Османа, на самом деле глубоко трагический. Его героиня, мать убитого пуэрториканца, ведет борьбу не на жизнь, а на смерть с нью-йоркской полицией, убившей ее сына, и лично с мэром Джулиани. Пафос «Убийства» направлен против жестокости полиции, которая вроде могла бы двух парней-грабителей и не убивать. Показ в Амстердаме превратился в манифестацию против неоправданного произвола полицейских. Героиня фильма присутствовала и произносила пламенные речи. Никто в зале, кажется, не задумался об обстоятельствах убийства, на которые все напирал проинтервьюированный «ненавистный» Джулиани: парни были убиты при попытке вооруженного грабежа, они имели при себе пистолеты с взведенными курками, их застигли в квартире, куда они уже приходили накануне с той же целью и откуда ушли, избив хозяина и решив поживиться здесь позже. Мать, обвиняющая полицию, не предъявляет никаких требований к себе, воспитавшей столь «решительного» сына. Публика в кинозале видит в

действиях полиции наступление на права человека и в конечном счете их отвратительный ограничитель.

Подобные события и подобные фильмы в Амстердаме особняком не стояли — все программы так или иначе дебатировали проблему приятия-неприятия Другого. В случае с «Оправданным убийством» Другими выступали жертвы полицейских, чья инаковость должна была быть учтена. Авторы «Трепета перед Б-гом» убивались, что иудаизм отказывается учесть и принять инаковость гомосексуалистов. По мне, так все это смехотворная крайность, но объективно — документалистский факт. И на фоне этого факта и этих фильмов кажется действительно необходимым обновление документального кино методом его, я сказала бы, самоотождествления с реальностью.

При всей узости документальной «Догмы», как бы ориентированной главным образом на социально активную теледокументалистику, нельзя не признать, что трезвость в выдвинутом кодексе есть. В ситуации, когда комфорт зрителя как социального существа (существа-в-трамвае) и как существа-у-экрана настолько абсолютизирован, сплоченный коллектив Zentropa окончательно и

«Семья», режиссеры Сами Саиф, Фи Амбо

бесповоротно пришел к выводу, что хватит-де жизнь этому существу облегчать. Оно должно осознать, что жизнь и мир не обязаны работать на его удобства, почувствовать естественный дискомфорт живой реальности и хоть как-то напрячься. Отсюда идея: «догментальное кино» должно возродить «чистоту, объективность, достоверность», между зрителем и реальностью на экране более не должен присутствовать буфер — в виде подсказок (реконструкции реальных событий), необязательного развлечения — вроде складной истории-сюжета. Автор же должен сторониться брать чью-либо сторону. Создатели кодекса «догменталиста» предлагают неигровому кино отказаться от персонажа, от авторского высокомерия, почувствовать себя на месте персонажа, участника реальной, драматичной жизни. Они настроены политкорректно — как и доброхоты, борющиеся с полицией Нью-Йорка и ортодоксальностью ортодоксов. Они за тотальное равноправие автора и героя, зрителя и автора, но главное — реальности жизни и реальности искусства. Документалистов давно тяготит комплекс: избранный ими вид кинематографа условнее анимации. Он ведь манипулирует самой живой реальностью, создает образ, реальность искусства из живого, физически существующего. Этот образ — практически гарантированно — не совсем правда. «Догментальное кино» намерено выступить психотерапевтом и найти способ излечения от лжи, казавшейся неизбежной и, в общем-то, святой.

Первую попытку установить равноправие реальности и кинодокументальности предпринял молодой датчанин Сами Саиф еще до своей номинации в пионеры манифеста «Догментальное кино». Два года назад он смонтировал фильм «Видеодневник Рикардо Лопеса»[1]. Смонтировал из многих часов монологов, которые произнес и записал на домашнее видео лос-анджелесский фан Бьёрк, пославший перед самоубийством своему кумиру бомбу в почтовой посылке. Эти видеозаписи — последняя искренность человека, ненавидящего себя даже больше, чем окружающий мир. А потому обреченного. Саиф тем фильмом предлагал зрителю вглядеться в лицо настоящего коллапса «белой» цивилизации — цивилизации, породившей такое одиночество и такую безысходность.

Возможно, демонстрируемая Саифом искренность и сделала его номинантом. Дело в том, что и его новый фильм «Семья» (Family), получивший главный амстердамский приз — Приз Йориса Ивенса, столь же откровенен. Он рассказывает историю самого режиссера, то есть историю, случившуюся с самим Саифом. Иначе говоря, Саиф сделал фильм, в котором выступил и главным героем, и «жертвой». Но в «Семье» нет и тени авторского нарциссизма. Да автору и не до самолюбования. Старший брат Саифа, с которым он был очень близок, покончил жизнь самоубийством. Незадолго до того умерла мать, кажется, алкоголичка. После смерти брата режиссер чувствовал опустошение, отчаяние и одиночество. С констатации этого его кризисного самоощущения и начинается фильм, который сняла на маленькую, подвижную, дающую драматичное изображение DV-камеру жена и соавтор Саифа Фи Амбо (у фильма два режиссера). И никто другой, кроме человека, очень близкого персонажу, фильм такой степени откровенности снять не мог бы. «Семья» начинается с того, что ее герой мечется по маленькой копенгагенской квартирке, ссорится со снимающей его женой, винит себя в смерти брата, идет на его могилу, до одури смотрит старые, нежные, трогательные 8-*мм* пленки, на которых дети — он и брат. Тут нет никакого наигрыша, это лишь пролог. Саид с самого начала заявляет, что собирается сделать то, что давно откладывал и чего боится — найти отца, уроженца Египта, летчика, который расстался с его матерью и вернулся из Дании в Египет, когда младшему сыну было шесть, а старшему восемь лет. И вот реализация решения. Сами звонит в Египет. Звонит долго, по разным телефонам, по цепочке, ведь его адресуют все к новым людям — его сведения об отце двадцатилетней давности. Эпизод со звонками длится десять минут, снят неподвижной камерой и полон такого саспенса, что разрешиться мог только эмоциональным взрывом. Что и происходит. Сами дозванивается до одного из братьев отца, и тот после мучительного разговора, почти торга (ведь Сами не хочет признаться, что он сын, а утверждает, что лишь коллега, тоже летчик), вдруг догадывается, кто на самом деле с ним говорит, и... отказывается дать герою телефон. А тот разражается слезами бессилия. И дозванивается до другого отцовского брата. И едет в Египет, чтобы найти семью. И находит — дядю и сводного брата, по иронии судьбы тоже кинорежиссера, правда, сделавшего карьеру поп-певца. Он действительно находит свою семью в этих еще недавно чужих людях, в еще недавно чужой стране. Причем эти люди окажутся ему близки даже больше, чем он ожидал, — египетский брат, добрейший человек, заплачет вместе с Сами над смертью брата датского, и Сами явно станет членом его семьи. И чужая страна уже не будет чужой. А сюжет фильма сводится к поиску родных и родного. Результат не так уж важен. Хотя отец так и не согласится встретиться с героем, а египетский брат совсем без иронии пояснит: отца надо простить, ведь по-настоящему он любит только себя, это надо принять, как принял он, тоже отцом некогда оставленный ради женщины из далекой Дании. И Сами примет.

Саиф использовал документальное кино как свидетеля своего поиска — поиска внутреннего покоя и свободы от чувства вины. Он снимал строго то, что происходит с ним, снимал ситуацию, в которой герой (в данном случае он

[1] Об этом фильме см: Белопольская В. Голый человек на горизонтальной земле. — «Искусство кино», 2001, № 3. — *Прим. ред.*

сам) просто не мог быть неискренним. Понимаю, что тому, кто не смотрел «Семью», в это поверить трудно, но тем не менее это так. А смотревшему и в голову не придет заподозрить героя-автора в игре на камеру. Ведь это очевидно: перед камерой Саиф решает совсем другую проблему — после огромной потери пытается жить снова. Кроме того, можно считать, что он принес себя в жертву: его фильм запечатлел настоящую драму, и уж если она выстроится в некий образ (что, как ни крути, известная натяжка), то лгать будет о нем самом, не о ком-то другом. Главное «догментальное» тут — Саиф снимал реально происходящее во всей полноте и развитии. Но сообщил этому происходящему поистине универсальное измерение — героями его фильма становятся море и небо. Море серое — датское и ярко-голубое — египетское. С вечно возвращающимися волнами. Небо серое и голубое — датское, раскаленное, беловатое — египетское. С вечно идущими, но — вот ведь штука — так и не проходящими облаками. Море и небо безучастны и к не помнящим родства, и к ищущим родных. Но это не отменяет поиска. Важно смириться с тем, что к тебе безучастно, и продолжать искать то, что тебе положено как существу куда менее вечному, чем небо и море...

А какая судьба ожидает фильмы документальной «Догмы» и станут ли они фактом искусства, еще вопрос.

Но если вчитаться в кодекс «догменталиста» с практической точки зрения, то становится очевидно: фон Триер с единомышленниками разрабатывает не универсальный метод, а лишь правила определенного жанра. Ведь документальная «Догма» накладывает на документалиста такие ограничения, что можно снимать картины только одного типа. Их действие должно происходить здесь и сейчас и не иметь предыстории (запрет на использование архивных материалов и материалов, снятых для других целей, в связи с другим поводом). Более того, они должны вести прямой, даже искусственно спрямленный диалог со зрителем, исключающий всякое там художественное второе дно — поскольку запрещаются любые режиссерские действия, кроме кинонаблюдения и синхронной записи интервью, такие, как, например, провокация героя на яркое самопроявление (режиссер должен до начала съемок оповестить группу и персонажей о своих планах). Да и идея, что «жертве» в фильме должно быть предоставлено «последнее слово», отменяет право автора на собственную композицию фильма. Из всего этого следует, что, по «Догме», задачи у документального кино вполне практические — показать зрителю мир во всех его противоречиях и конфликтах и, таким образом, приложить руку к разрешению этих конфликтов. Для «Догмы» документальное кино вещь довольно приземленная. Во всяком случае, обязанная вернуться с небес на землю. И в этом контексте «Догма», может быть, права: рожденному ползать действительно лучше освободить взлетную полосу.

КЛАУС КРИСТЕНСЕН

Принципы «Догмы» и документальное кино

Кодекс «Догментальное кино»

1. В фильме должны быть обозначены все места съемок. (Осуществлять это следует путем наложения титров на изображение. Это составляет исключение из пункта 5. Весь текст должен быть разборчивым.)
2. В начале фильма режиссер обязан заявить о своих целях и задачах. (С ними необходимо ознакомить съемочную группу и героев перед началом съемок.)
3. В конце фильма «жертва» должна получить возможность в течение двух минут свободно высказать свое мнение. Только эта «жертва» имеет право определять содержание высказывания, и потому необходимо завизировать у героя ленты законченный вариант этого фрагмента. Если у участников проекта никаких возражений не возникает, то ни «жертвы», ни «жертв» не будет. Чтобы прояснить эту ситуацию, в конце фильма должны появиться титры.
4. Каждый план должен отделяться от других шестью-двенадцатью черными кадрами. (Исключение составляют планы, чередующиеся в реальном времени, то есть полученные с использованием нескольких камер одновременно.)
5. Не должно проводиться никаких манипуляций со звуком или с изображением. Использование фильтров, художественного освещения и/или оптических эффектов недопустимо.
6. Звук не должен записываться отдельно от изображения. Дополнительные саундтреки, такие как музыка или диалоги, нельзя микшировать позднее.
7. Изменение концепции или режиссерская работа с действующими лицами недопустимы. Запрещается добавлять какие-либо элементы, например, при помощи сценографии.
8. Запрещается использование скрытых камер.
9. Недопустимо использование архивных изображений или кадров, снятых для других программ.
Ларс фон Триер
Zentropa Real, 2001, октябрь

Документальный кинематограф забыл о классических ценностях — так полагает Ларс фон Триер, разработавший манифест «Догментальное кино» с целью ограничить использование кинематографических эффектов и способов манипуляции зрительским восприятием. Но применимы ли принципы «Догмы 95» к документалистике?

Два пингвина бредут к морю. Закадровый голос сообщает: «Пингвины забывчивы, так что в следующую минуту они вернутся обратно в поисках того, что отправились искать!» Многим эта сцена покажется безобидным фрагментом из фильма о природе, но для Ларса фон Триера это нападки на Божье творение.

ZENTROPA

REAL

The documentarist code for Dogumentarism:

1. All the locations in the film must be revealed. (This is to be done by text being inserted in the image. This constitutes an exception of rule number 5. All the text must be legible.)

2. The beginning of the film must outline the goals and ideas of the director. (This must be shown to the film's actors and technicians before filming begins.)

3. The end of the film must consist of two minutes of free speaking time by the film's "victim". This "victim" alone shall advise regarding the content and must approve this part of the finished film. If there is no opposition by any of the collaborators, there will be no "victim" or "victims". To explain this, there will be text inserted at the end of the film.

4. All clips must be marked with 6-12 frames black. (Unless they are a clip in real time, that is a direct clip in a multi-camera filming situation.)

5. Manipulation of the sound and/or images must not take place. Filtering, creative lighting and/or optical effects are strictly forbidden.

6. The sound must never be produced exclusive of the original filming or vice versa. That is, extra soundtracks like music or dialogue must not be mixed in later.

7. Reconstruction of the concept or the directing of the actors is not acceptable. Adding elements as with scenography are forbidden.

8. All use of hidden cameras is forbidden.

9. There must never be used archived images or footage that has been taken for other programs.

Lars von Trier,

Zentropa Real©October 2001

ZENTROPA REAL APS • FILMBYEN • POSTBOX 505 • DK-2650 HVIDOVRE
TEL: +45 3686 8788 • FAX: +45 3686 8789 • WWW.ZENTROPA-FILM.COM • E-MAIL: ZENTROPA.REAL@FILMBYEN.COM
CVR NR: 25281705 • BANK: FORSTÆDERNES BANK • REG NR: 5470 • KONTO: 1572966

Его возмущают фильмы о природе, в которых пингвины предстают забывчивыми, а золотые орлы медленно парят в рапиде под синтезированную музыку. Ведь что ни говори, а природа существует не в ритме замедленной съемки и не в сопровождении синтезатора. А что происходит в мозгу пингвина, когда его обладатель, характерно переваливаясь с боку на бок, бродит туда-сюда, сказать чрезвычайно трудно.

Но это лишь вершина айсберга. Ларс фон Триер полагает, что сей жанр — от злободневной тележурналистики до артистичных документальных фильмов, пестрящих эффектными приемами игрового кино, — вообще сбился с пути, упустил из виду свою первоначальную миссию: как можно более объективно и правдиво описывать реальную жизнь.

Чтобы покончить с порочной практикой приукрашивать реальность и чтобы предложить альтернативный путь в документалистике, фон Триер разработал перечень правил, которые запрещают какие бы то ни было манипуляции со звуком и изображением (например, освещение, оптические эффекты, музыкальное сопровождение, комментарий), использование сложных визуальных наплывов и съемки скрытой камерой и требуют, чтобы каждый план отделялся от другого минимум шестью-двенадцатью черными кадрами. Более того, в начале фильма режиссер обязан изложить цель и концепцию своей работы, а в финале минимум две минуты должны быть предоставлены «жертве» — герою картины или телепередачи, который сможет свободно изложить свою позицию.

Их называли фильмами категории «Б»

В сопроводительном заявлении к манифесту говорится, что цель «Догментального кино» — вернуть документальному фильму «чистоту, объективность и достоверность» и «доверие зрителя». Пока что для этого были выбраны четверо — два автора телевизионных программ и два режиссера, — каждому из которых предстоит снять фильм в соответствии с предписаниями фон Триера. Один из них — журналист Клаус Берч. Хотя Ларс фон Триер раскритиковал его работы, Берч всем сердцем поддерживает режиссера.

«За последние пять лет коммерческие каналы в Дании набрали силу, и изначальное представление о телевизионном документальном фильме как-то поблекло. Хороший теледокументальный фильм похож на заряженное ружье, направленное в сторону власть предержащих, но если оружие попадает не в те руки или авторы программы злоупотребляют своими возможностями, документальные фильмы могут превратиться в нечто аморфное и нечленораздельное, — считает Клаус Берч. — Когда я начинал делать программы Fak2eren для TV/2 (датского канала, транслирующего документальные фильмы), главными стимулами в работе были гнев и глубокое гражданское возмущение, вызванное социальной несправедливостью. Средствами журналистики я хотел разоблачить грязную политическую игру, обман, показать то, что принято было скрывать. Чтобы наши разоблачения и журналистские расследования были более понятны аудитории, мы выработали определенную технику изложения фактов, на которую нас вдохновила традиция Би-Би-Си — вкрапление вымышленных элементов в повествование. Сценарий программ писался по некоему шаблону, в каждой истории — очерке, репортаже, документальном портрете — четко выделялись положительные и отрицательные персонажи, в процессе съемок использовалась масса художественных приемов для усиления эффектности изображаемого: постановочные сцены, роскошное освещение, музыка и т.п. Мы относили эти наши теледокументы к фильмам категории «Б» и постепенно отменяли все те ограничения, которые, как нам казалось, сковывали творчество документалистов и тележурналистов».

Полная абстиненция

Пару лет назад Клаус Берч, активный апологет «художественности» в документальном кино, на практике ощутил опасность чрезмерного увлечения эффектной подачей материала. В одной из своих телепрограмм, где шла речь об ограблениях, он показал подлинные кадры, запечатлевшие старушку, впавшую в состояние шока, после того как в ее дом ворвались грабители. Но многие зрители

решили, что сцена была постановочной и режиссер снял в ней актрису — для усиления воздействия документа.

«И тогда, — рассказывает Клаус Берч, — я впервые задумался, не сами ли мы виноваты в том, что оказались в столь сложном положении. Не лишили ли мы смысла понятие «документальное кино» тем, что использовали мощнейшие эффекты?» Подобные же соображения возникли и у коллеги Берча Майкла Клинта. Весной 2001 года они обратились к Ларсу фон Триеру и его компании Zentropa Real: они хотели разработать этические стандарты телевизионного документального кино, а поскольку и сам фон Триер в это время размышлял над тем, как вернуть телевизионное документальное кино к его истинной сути, вскоре родились кодекс «Догментальное кино» и его девять заповедей для документалистов.

«Это будет полная абстиненция», — со смехом говорит Клаус Берч. Вместе с Майклом Клинтом, лауреатом премии «Журналист года» (1996; за две программы о датских больницах), и режиссерами Бенте Милтоном («Дети Гайа», «Пятые врата») и Сами Саифом («Семья») они сядут на «кинематографическую диету». К группе присоединятся шведский и норвежский режиссеры. Zentropa Real готовит международный проект с целью привлечь внимание вещательных компаний США, Великобритании, Германии, Дании и Бельгии. Задача — собрать по одному режиссеру от каждой страны, чтобы все сняли фильмы, сообразуясь с правилами фон Триера.

Подспорье жанру

Первые шесть фильмов, ориентированных на скандинавское телевидение, финансируются DR TV, DFI, Nordisk Film & TV Fund и скандинавскими вещательными компаниями. Продолжительность каждого составит около часа.

«Новшество состоит в том, что эти фильмы мы будем продвигать на рынке как образец применения идей фон Триера, а не как некую конкретную ленту, — говорит продюсер Карстен Хольст. — При этом мы предоставляем нашим авторам возможность поведать ту историю, которая их действительно волнует. Возможно, такая свобода даст неожиданные результаты, а жесткие правила «Догмы» заставят режиссеров вести работу в необычном стиле: они будут вынуждены по-новому взглянуть на мир».

Одна из основных целей «Догментального кино» — вызвать дискуссию. После выхода первых пятишести фильмов энтузиасты нового направления намерены провести семинар. Эту мысль приветствует известный киновед, специалист по документальному кино Франдс Мортенсен: «Поддержка фон Триера может дать толчок к дальнейшему развитию всего жанра. А жанру в целом это уж точно не помешает. Для телевидения снимается множество «облегченных» документальных фильмов, серьезная же документалистика практически исчезла с датского телевидения. Деятельность фон Триера, возможно, заставит датские вещательные компании вернуться к производству именно таких фильмов, хотя они и дорого обходятся». Размышляя над утверждением, что фон Триер не приемлет никакой манипуляции сознанием зрителя, Франдс Мортенсен говорит: «Это сложный вопрос. Все мы, включая фон Триера, понимаем, что невозможно сделать фильм, который абсолютно не манипулировал

«Догментальное кино»

Мы, документалисты, ищем нечто среднее между фактом и вымыслом. Поскольку вымысел ограничен возможностями нашего воображения, а факты — пределами нашего понимания, та часть мира, которую мы показываем на экране, не может вместиться в рамки «истории», нельзя ее постичь и заняв некую «позицию».

То, что мы ищем, можно обнаружить в реально существующем мире, там, откуда черпают вдохновение создатели художественных произведений, что пытаются, но не могут описать журналисты-реалисты. Они не в состоянии показать нам настоящую действительность, потому что их ослепляют достижения техники. Они этого и не хотят, потому что техника стала самоцелью, содержание теперь имеет второстепенное значение.

Из манифеста Ларса фон Триера
2000, март

бы нашим сознанием. Невозможно воспроизвести реальную жизнь такой, какая она есть. Автор всегда ведет рассказ. Но насколько я понимаю, режиссеры теперь как раз и будут обращать внимание на то, что занимаются именно этим. Они раскроют карты и зримо, выпукло подадут каждый фрагмент. Благодаря этому зрителю будет ясно, о чем идет речь на экране».

Попытки объективно воспроизвести реальность можно обнаружить в работах таких режиссеров, как Ричард Ликок и Дон Пеннбейкер, приверженцев существовавшей в 60-е годы школы «прямого кино» — Direct Cinema. Документалисты этой школы тоже придерживались четких правил, запрещалось, например, «использовать комментарий, специальное освещение, постановочные сцены».

Но, конечно же, намного проще увидеть параллели новой «Догмы» с «Догмой 95» самого фон Триера, содержащей десять эстетических заповедей.

«Я не сомневаюсь, что в результате выкристаллизуется повествование в чистом виде, — говорит Клаус Берч. — Истории, которые существуют лишь благодаря всевозможным художественным эффектам, будут автоматически отметаться. Если вы лишитесь возможности, к примеру, реконструировать события на экране, то вас как художника в меньшей степени будет привлекать их внешний драматизм. Вам придется искать настоящих живых людей, которым будет что рассказать».

«Догментальное кино» воскрешает чистоту, объективность, достоверность. Оно возвращает нас к истокам, к смыслу нашего существования.

Реальность телевидения и документального кинематографа, которая все в большей и большей степени отфильтровывается и подтасовывается операторами, монтажерами и режиссерами, должна исчезнуть.

В качестве подтверждения этих намерений необходима следующая гарантия содержания документальной ленты. Цели и содержание любого документального фильма, снимаемого по правилам «Догмы», должны быть письменно подтверждены рекомендациями, по крайней мере, семи человек, компаний или организаций, имеющих прямое отношение к поднимаемым проблемам. Первостепенное значение в «догментальном кино» принадлежит содержанию и контексту, а внешняя форма выражения становится вторичной.

«Догментальное кино» возродит веру зрителя в предъявляемую экраном реальность, веру в киноизображение.

«Догментальное кино» — это предоставляемый вам выбор. Вы можете предпочесть верить тому, что вам показывают в кино и по телевидению, либо вы можете выбрать «догментальное кино».

Zentropa Real, 2001

Хартия зрителей

Клаус Берч обращает внимание на то, что «Догментальное кино» — важный сигнал для зрителя. «Мы заявляем: таких программ вы еще не видели. И мы хотим, чтобы вы четко знали правила, по которым они строятся. Получается нечто вроде хартии зрителей. Учитывая, что у документальных фильмов нового направления будет даже своего рода сертификат, гарантирующий подлинность показанного в них материала, думаю, можно предположить, что они будут производить большое впечатление на зрителя».

По мнению Берча, на выбор методов тележурналистики особенно сильное влияние окажет третья заповедь: «В конце фильма «жертва» должна получить возможность в течение двух минут свободно высказать свое мнение».

«Это уже совсем как в полиции или суде — давать возможность и потерпевшему, и подозреваемому в преступлении представить свою версию происшедшего. Если режиссер будет обязан предварительно показать сделанный фильм людям, в нем появляющимся, он уже не сможет занять одну определенную позицию и быть предвзятым в трактовке событий, значительно уменьшится риск поддаться соблазну и манипулировать восприятием зрителя. Мы, возможно, увидим на экране больше портретов людей высшего и среднего классов — тех,

кого обычно очень трудно уговорить сняться в документальном фильме, они критичны и недоверчивы, но, опираясь на правила фон Триера, мы сможем сказать им: «У вас будет возможность оказать влияние на конечный продукт. Свои возражения, комментарии по поводу фильма вы сможете высказать в конце без каких-либо последующих монтажных изменений или сокращений».

Волшебник фон Триер

В отличие от Клауса Берча, режиссера Сами Саифа интересуют не столько заповеди «Догмы», сколько элемент провокации и игры, заключенный в самой идее.

«В этих правилах, — говорит Саиф, — есть доля цинизма. Если слепо им следовать, получится нечто очень грубое, сляпанное на скорую руку. Я же, работая в рамках «Догментального кино», постараюсь создать нечто чувственное, тонкое, развлекательное. Небольшой фильм с началом, серединой и концом — фильм, который открывает дверь во Вселенную». Наибольшую сложность для режиссера представляет, по его признанию, четвертая заповедь: «Каждый план должен отделяться от других шестью-двенадцатью черными кадрами».

«Это, несомненно, самое сложное требование, потому что черные дыры между планами разрушают впечатление, мешают целостному восприятию. Возможно, я попытаюсь снять фильм вообще без смены планов», — говорит он. В принципе, Сами Саиф не против поработать в условиях, когда форма до некоторой степени предопределена. «Я надеюсь, что эта заданность придаст мне мужество пойти на риск. Задача любопытная и сложная по природе, а чувствовать себя частью группы «догментального кино» здорово, потому что все мы здесь такие разные. Так что, если кого-то из нас ждет фиаско, переживать будет не так больно, ты не окажешься совсем один».

Клаус Берч тоже обращает внимание на сотрудничество с другими режиссерами из этой группы. Он с нетерпением ждет возможности проконсультироваться с фон Триером. «Не секрет, что между тележурналистами и режиссерами-документалистами существуют трения. Многие документалисты считают, что теледокументальное кино вообще чушь, по форме — ерунда, к тому же делать его скучно: к примеру, что можно выжать из сюжета о незаконном использовании государственных субсидий судостроительными компаниями? В свою очередь, многие тележурналисты полагают, что артистичные документальные фильмы о древних монахах, обитающих на недоступных горных вершинах где-нибудь в Португалии, не имеют никакого отношения к современности. Хочется верить, что правила фон Триера соединят оба этих различных мира и помогут создать нечто новое. «Догментальное кино» — это что-то вроде эксперимента с участием группы людей, принявших Ларса фон Триера в роли волшебника, размахивающего своей волшебной палочкой и наблюдающего за тем, что же получится. Перегрызем мы друг другу горло или все-таки снимем несколько интересных фильмов?»

Film, 2001, № 19, November

Перевод с английского М.Теракопян

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Тень вещества

«Мамай», режиссер Олесь Санин

Положение дел в сегодняшнем украинском кино не просто озадачивает, но, откровенно говоря, приводит в отчаяние. Не то чтобы предмет был излишне сложен. Просто он отсутствует как таковой. Хотелось бы обойтись без сильных выражений, однако то, что происходило до недавнего времени, иначе как катастрофой назвать трудно. Студия имени Довженко обрела статус Национальной, при этом стала походить на безжизненную Зону из «Пикника на обочине» Стругацких. Вновь учрежденная (в 1997 году) премия «Арсенал» за лучший полнометражный фильм сначала досталась «Трем историям» Киры Муратовой, на следующий год — слабой картине «Две Юлии» Алены Демьяненко, после чего отошла в небытие за отсутствием претендентов. 1999—2000 годы были поистине царством безвременья и запомнились только провальной «Черной радой» Николая Засеева. Представители Министерства культуры радостно сообщают, что сейчас осуществляется 78 проектов — эта цифра до сих пор снится тем, кто ее слышал. Денег нет нигде, ни у кого и никогда, режиссеров с кинофакультета Киевского театрального института поглощает телевидение, а те, кто порезвее, уезжают в Россию.

Контраст общей ситуации — относительно стабильное существование международного кинофестиваля «Молодость» и журнала «Кіно-Коло» («Кинокруг»). «Молодость» под водительством Андрея Халпакчи не без ошибок и проколов за последние годы упрочила свое положение. По крайней мере, недавний 31-й фестиваль прошел весьма заметно — при неплохом подборе конкурсантов и при полных залах. Целеустремленный киевский кинокритик Владимир Войтенко после многих мытарств заручился финансовой поддержкой частного телеканала «1+1» и наладил издание объемистого ежеквартальника «Кіно-Коло». И журнал, и фестиваль пытаются, насколько возможно, создавать киносреду для тех, кто умудряется что-либо снимать: «Молодость» показывает, «Кіно-коло» пишет и анализирует.

Если же скрепя сердце все-таки обратить взор на кинопроизводство, то по-

сле Министерства культуры главный благодетель здесь — упомянутый телеканал «1+1», генеральный продюсер которого Александр Роднянский по основной профессии — режиссер-документалист. Его телекомпания работает по трем направлениям. Престиж и масштабность — это копродукции: «Тысяча и один рецепт влюбленного кулинара» Наны Джорджадзе, «Восток — Запад» Режиса Варнье, «Две луны, три солнца» Романа Балаяна и, возможно, в ближайшем будущем «Душка» Йоса Стеллинга. Также после успеха совместного с НТВ-ПРОФИТ «Дня рождения Буржуя» планируется регулярное производство сериалов. И документальное кино, к коему Роднянский питает вполне объяснимую генетическую привязанность. Курируемая его каналом студия «Контакт» выпускает десятки исторических, научно-познавательных и культурологических картин. Преимущественно это видеоработы, предназначающиеся для эфира того же «1+1» и государственного УТ-1.

Взаимоотношениям художников с Министерством культуры сопутствует стандартный набор преимуществ и ловушек. Могут помочь, но при этом измучить бюрократической волокитой. Могут дать денег минимум-миниморум или взять да и бросить все на финансирование одного-единственного амбициозного проекта, вроде фильма Юрия Ильенко, о чем ниже. В любом случае, именно министерство выступает заказчиком даже в картинах международно известной Киры Муратовой. Впрочем, ситуация с Муратовой вообще заслуживает особого разговора. Самый известный на сегодня режиссер, живущий на территории Украины, существует словно в несколько смещенной реальности, связанной скорее с пространством российского кинематографа. Ничего дурного в том нет. Однако контекст того, что делает Муратова, много обширнее чисто украинских рамок. Она, похоже, одна из последних, кто сохранил способность обращаться к зрителю всего постсоветского пространства, делая свое дело ровно и уверенно (тому свидетельством обширная пресса на каждый новый фильм). Эта достаточно четкая «экстерриториальность» требует, в любом случае, отдельного обсуждения вне рамок сугубо национальной кинопроблематики.

Переходя далее к конкретным именам, придется чаще оперировать гипотетическими категориями. Многие картины, о которых речь пойдет ниже, на момент написания статьи не были завершены, следовательно, 2001 год может стать как завязкой медленного выздоровления, так и черной меткой. Важно понять, что некоторое оживление производства в последнее время связано не столько с притоком средств в культуру, сколько с наконец-то завершившейся сменой поколений. Обошлось без конфликтов и карманных войн, просто каждый занял свое место: старики перестали активно мешать молодым, а у последних появился раж пассионариев и обнаружился некоторый запас идей.

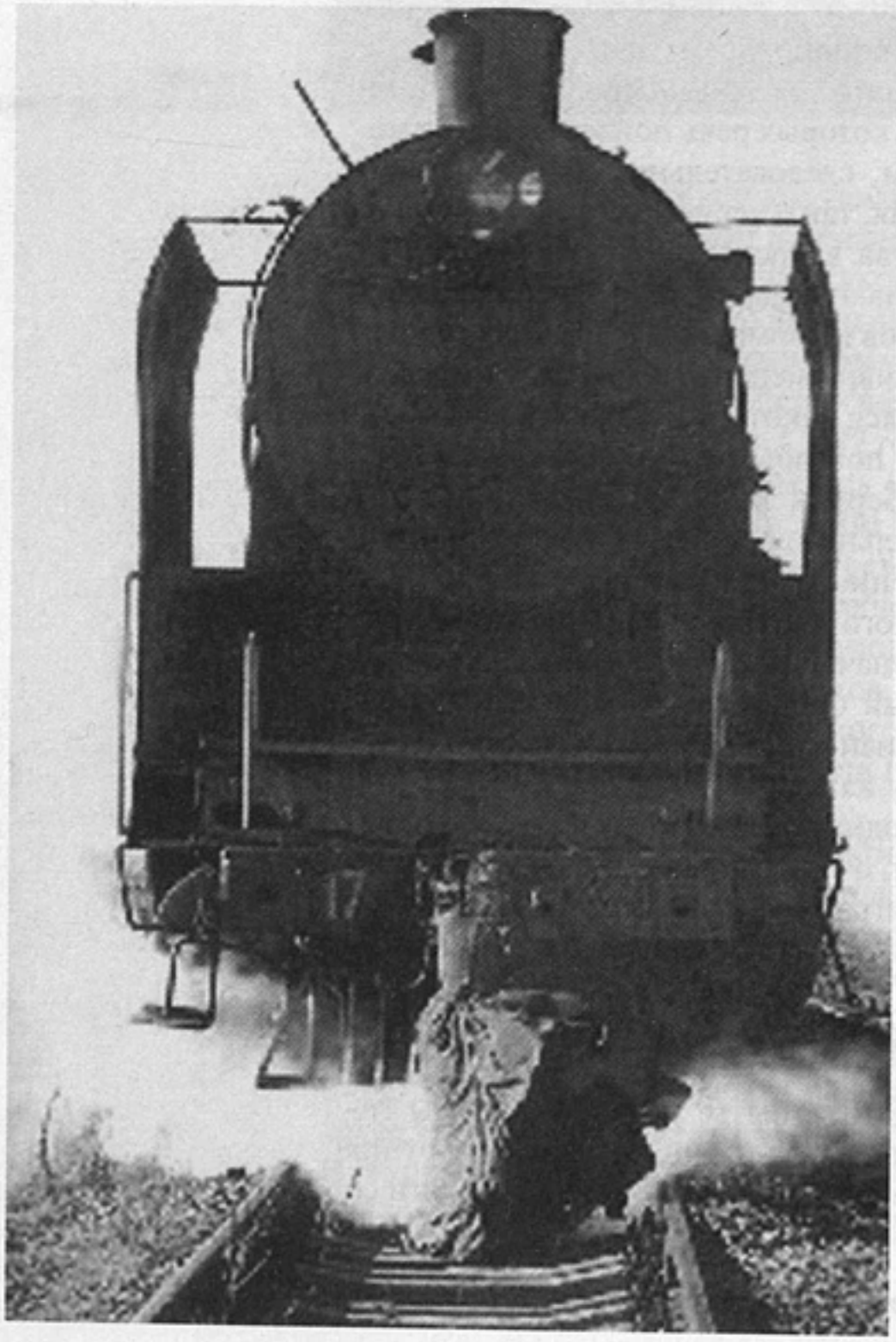
Итак, 2001-й начался обнадеживающе, победой молодого постановщика Тараса Томенко в программе «Панорама» Берлинского фестиваля[1]. Студенту режиссерского отделения Киевского театрального института удалось сделать зрелую работу исключительно ценой собственного таланта и трудолюбия. Свой десятиминутный «Тир» он шлифовал без малого год. После Берлина он выиграл так называемый «грант президента», предназначенный для поддержки молодых дарований, и хочет реализовать получасовый фильм (рабочее название «Ангел»). Однако обещанных денег (на момент написания статьи) нет более полугода. Минкультуры то ссылается на пустоту казны, то уменьшает обещанные ссуды: ведь нужно вернуть еще позапрошлогодний долг другому молодому страдальцу, Владимиру Тихому. История, кстати, очень похожая. В свое время сценарий Тихого «Мойщики автомобилей» выиграл грант, и началась привычная тягомотина. Режиссер, влезая в долги и экономя на последнем, доделал картину и представил ее в конкурсе «Киношока» и на последней «Молодости». Эта премьера также дала пищу для надежды: впервые за несколько лет появился украинский полнометражный дебют.

«Мойщики автомобилей» — рассказ о житье-бытье уличной бригады тинэйджеров, зарабатывающей наведением лоска на чужие иномарки. Группа враждует с другими бригадами, борется за территории, попадает в передряги со

[1] Рецензию на фильм «Тир» см.: «Искусство кино», 2001, № 7.

взрослыми бандитами и разваливается от внутренних противоречий. У каждого здесь своя любовь и свои жизненные ценности. Владимир Тихий привлек настоящих подростков, компенсирующих недостаток актерского мастерства безыскусностью и пубертатным колоритом. В любовные треугольники и в борьбу за власть они включаются искренне и темпераментно, и в том подчас превосходят взрослых профессионалов. Режиссер старается по возможности избегать горячих точек темы, максимально облегчая историю, насыщая ее жаргонизмами, которые привели публику «Молодости» в полный восторг. Действие развивается на манер компьютерной игры с комментарием в стиле прямого эфира модной FM-станции. Титры читает болтливый закадровый ди-джей. Не по годам взрослые Бура, Лепа, Тина, Гусля попадают на самые разные этажи общества, но новое место занять трудно, уже все поделено между влиятельными злодеями и просто подонками. Единственный светлый идеал — Ванесса Мэй, остальное — тлен и насилие. Мелкие конфликты доходят до открытого вооруженного столкновения мойщиков со взрослыми бандитами. Увы, серьезный сбой произошел в момент драматической кульминации. Режиссер словно утрачивает контроль над событиями. Кто в кого стреляет, кто выжил, что с кем стало для фабульного кино — а «Мойщики», несомненно, таковым являются — вопросы не последние, а они-то как раз решены невнятно. И все-таки получилось достаточно стремительное, в меру социальное, «смотрибельное» зрелище. В прокате (еще повод к оптимизму — впервые за бог весть сколько лет) «Мойщиков» должна ждать благополучная судьба — ведь зрителям, даже без поправки на возраст, лента нравится.

Повторюсь, и пороки, и достижения украинского кинопроцесса нельзя объяснить конфликтом поколений. Неуместен и водораздел между авторской и коммерческой стратегиями. В ходу иные индикаторы, иные посылы. Тот, которым руководствуются Томенко и Тихий, объединяет режиссеров по принципу непричастности к знаменитому «поэтическому реализму». Работа строится на современном материале, социальное — лишь один из компонентов. Даже когда речь идет о событиях недавней истории, как в фильме Леся Янчука «Непокоренный», налицо явно актуальное целеполагание. Свой новый заход в сталинское лихолетье после «Голода-33» Янчук посвящает лидеру бандеровского подполья Роману Шухевичу. Фильм уже демонстрировался в России и вызвал неоднозначную реакцию. Илья Смирнов, к примеру, разразился филиппикой в интернетовском «Русском журнале». А критики выдвигают претензии преимущественно политического толка, что вполне объяснимо. Ведь проблема примирения западноукраинского подполья 1940-х с героикой «материковой» Украины, соединения галичанской и слобожанской мифологий в единое историческое тело стоит очень остро. Для изрядной части украинского общества слово «бандеровец», аббревиатуры ОУН или УПА по-прежнему остаются ярлыками проклятия. И даже многочисленные подтверждения того, что западноукраинское подполье сражалось против фашистов столь же непримиримо, как и против сталинского НКВД, положения не меняет. Раскол украинцев на «запа-



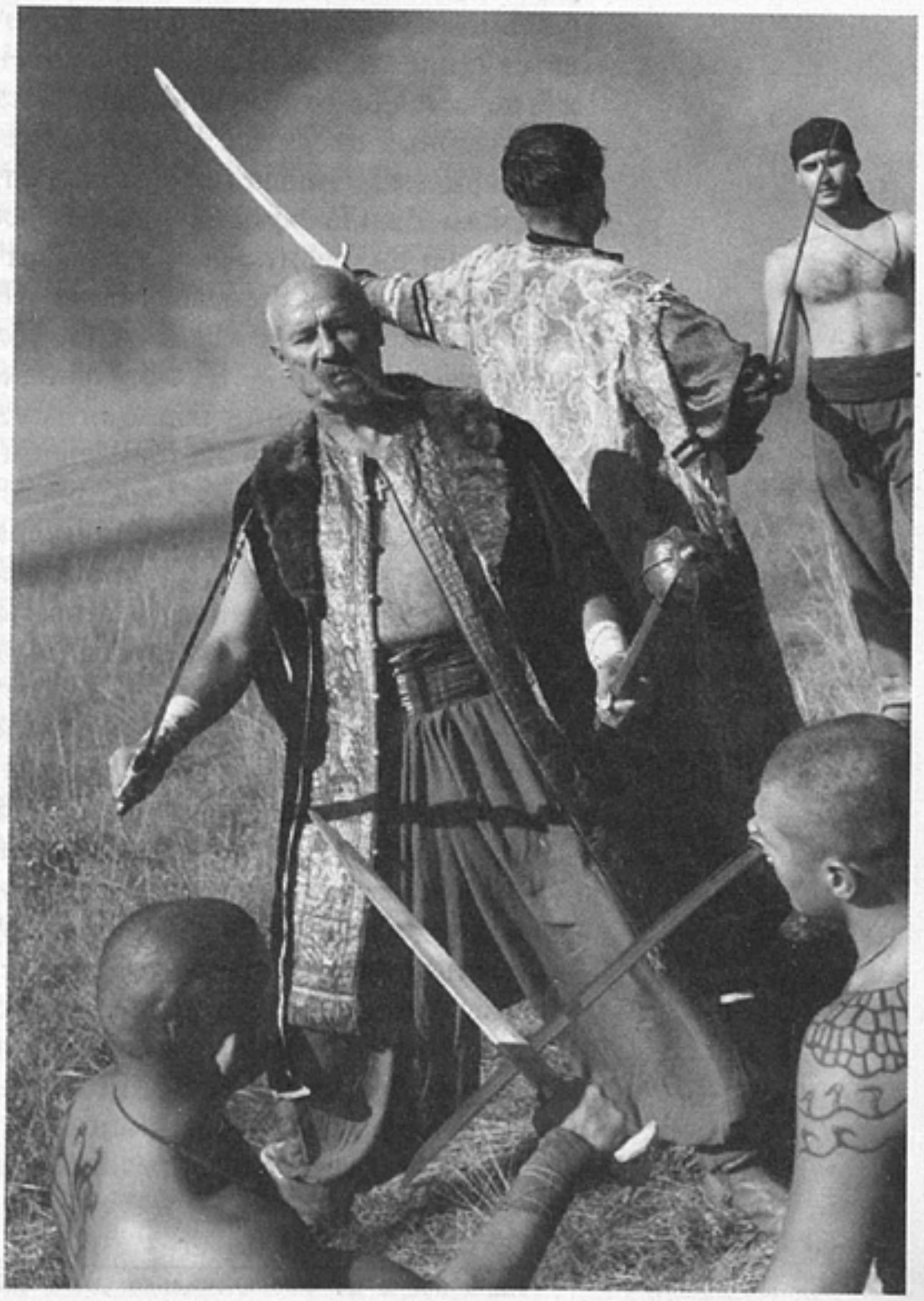
«Шум ветра», режиссер Сергей Маслобойщиков

денцев» и «схидняков», особенно в том, что касается новейшей истории, взаимная ненависть внутри одного народа — это неутоленная боль.

Неудивительно, что на премьере картины Янчука, проведенной без особой огласки, зал был полон. Увы, на статус манифеста, художественного либо политического, «Непокоренный» претендовать не может. Ибо, хотя и повествует об антисоветском сопротивлении, весь настоян на штампах советских картин о войне. А ведь тема, без преувеличения, богатая. Шухевич был противоречивой, глубоко трагической личностью. Фильм не спасает даже участие Григория Гладия (Шухевич), прекрасного исполнителя, прошедшего выучку у Гротовского и Васильева. Сюжет построен как хроника боевого пути легендарного партизана, боровшегося со всеми оккупационными режимами, начиная с поляков в 1920-х. Все строится по испытанному стандарту: воин в канун решающих битв вспоминает былые дни. Боевые столкновения перемежаются с лирическими эпизодами (главная женская роль — Виктория Малекторович), но и эти, и другие сцены решены однообразно, без выдумки. Недочеты режиссуры и сценария ретушируются надуманным пафосом. В итоге Шухевич — Гладий превращается в картонного героя. Его историческая и внутренняя драма человека, сражавшегося практически в одиночку с устрашающими тоталитарными системами, остается вне картины.

Киевский художник, театральный и кинорежиссер Сергей Маслобойщиков пытается на свой лад обрести киноязык вне «поэтической традиции». Работает он медленно и дотошно. После нашумевшей экранизации по мотивам Кафки «Певица Жозефина и мышиный народ» (1994) с головой ушел в театр. В 1999 году сделал на студии «Контакт» экспериментальное видео «...От Булгакова», где попытался вмонтировать хроники и постановочные эпизоды, навеянные биографией писателя в нарратив «Мастера и Маргариты». Его второй полнометражный фильм по собственному сценарию называется «Шум ветра». В этом фильме Маслобойщиков стремится отойти от нарочито театральной манеры «Певицы Жозефины». Повествование о неблагополучной семье, из которой ребенок постоянно стремится сбежать, разворачивается на пленэрах и на фоне городских пейзажей. Музыкальная тема — вариации опуса Шуберта «Лесной царь» по стихотворению Гёте — поддерживает главный драматический лейтмотив: погибшая мечта, химера забвения. Как и в «Жозефине», исполнители — смешанный, наполовину непрофессиональный состав. Треугольник отец — мать — сын предельно заострен, фамильное неблагополучие к финалу обретает почти метафизическое качество. Однако шум ветра, зов чащобы, ожившие «дорогие мертвецы» — достаточно знакомые симптомы стиля. В камерной форме Маслобойщиков вновь стремится выразить кафкианский экзистенциальный дискомфорт.

Что до поэтического кино, считающегося исконно украинским, то вокруг него до сих пор ломается немало копий. Следует вспомнить, что поэтическое кино изначально служило способом эстетического, неявного сопротивления, способного, впро-



«Мамай», режиссер Олесь Санин

чем, вдохновить и сопротивление политическое. В тогдашних фильмах парадоксально восстал к жизни дух романтизма, всегда почитаемый на здешних широтах. Очарованные странники этого кино не противостояли свинцовым мерзостям жизни, а исключали их из поля зрения. Падение советского режима повлекло разрушение привычной системы координат, той вертикали, которая пронизывала экранный эскапизм. Судьба наиболее даровитых участников «поэтической школы», ее забвение позволяют утверждать, что «поэтическое кино» с его уникальной феноменологией более не существует. Остался разве что определенный способ визуального мышления. К примеру, документальный фильм Сергея Буковского «Красная земля» (премьера состоялась 25 января 2002 года), вне сомнений, укладывается в поэзореалистический дискурс. Конечно, еще надо было отыскать столь благодарную натуру — поселения украинцев, эмигрировавших в Бразилию столетие назад. Буковский внимательно и корректно отслеживает житие удивительной общины. Никаких привнесенных сюжетов, специфически документального вуайеризма, обычные фрагменты повседневности. Но почему-то хочется смотреть не отрываясь на то, как там справляют свадьбу, танцуют, гоняют лошадей, с бесхитростным удивлением рассматривают современные украинские деньги, рубят лес, пашут жирный красный грунт. Подсолнух и зеленый попугай, молодцеватый семидесятитрехлетний дед, сплетничающий о своей строгой старухе, аккордеонист на закорках трактора, ослепительная бирюза небосвода над бордовой дорогой — весь фильм кажется собранием образов, хорошо знакомых, но обретенных в невиданном свете и оттого вдвойне впечатляющих. Буковскому удалось то, с чем не справился Янчук: сделать дальних — ближними, воссоздать атмосферу человеческой общности.

Похоже, такой подход, нарушающий определенные стандарты, необходим поэтической традиции. Ибо в ней господствует кромешное единство: режиссеры зачарованно бродят по кругу одних и тех же тем, героев и времен. Съемки фильмов про казацких гетманов и прочих протагонистов историографии становятся прибыльным окологосударственным бизнесом. Вся «гетманиада», похоже, делается по одному шаблону. После «Черной рады» грянули сразу несколько подобных проектов. Вовсю идут съемки сериала «Богдан Хмельницкий» и видеофильма «Чингисхан». Богдан Ступка после коммерческого успеха «Огнем и мечом» Ежи Гоффмана — самый востребованный держатель булавы на экране. Играет он главную роль и в самом масштабном на сегодня украинском проекте — «Молитва за гетмана Мазепу» Юрия Ильенко. Стошестидесятиминутная сага стала притчей во языцех в профессиональной среде. На ее съемки был брошен почти весь министерский финансовый ресурс. «Мазепа» — основная причина остановки работы над многими другими проектами. Ильенко и его группа заканчивали фильм в экстремальном режиме, результат же держали в строгой тайне — картина должна была представить страну на Берлинском фестивале, что и произошло. О других режиссерах, которые тоже могли бы поспеть к Берлинале, чиновники предпочитали не вспоминать. Даже исходя из рекламных кадров и кинофрагментов, можно было заключить, что у Юрия Герасимовича получился пышно костюмированный квазиисториографический колосс на бутафорских ножках. По большому счету об этом фильме не хочется распространяться — его слишком стремились сделать заметным, а получился он скандально одиозным. Взгляд на историю как на тотальное насилие, сдобренное эротикой в самых дивиантных формах, берлинскую публику явно не вдохновил. По свидетельству очевидцев, зрители покидали зал толпами[2].

Иначе смотрит на украинскую историю Олесь Санин — ученик Леонида Осыки («Каменный крест»). За основу своего «Мамая» Олесь взял две средневековые притчи, казацкую и татарскую. В первой повествуется о трех запорожцах, бегущих из татарского плена. Во второй — о трех братьях-татарах, отправившихся в погоню за казаками, похитившими реликвии их рода. По словам Санина, его поразило это смыкание в единый сюжет двух историй, сложенных независимо одна от другой, с интервалом в несколько десятков лет. Пятнадцать минут готового материала, представленного вне конкурса на последней «Молодо-

[2] Подробнее о фильме Ю.Ильенко см. в одном из ближайших номеров. — *Прим. ред.*

сти», были, на мой вкус, выше всяких похвал. Пространство фильма — неоглядная степь, прорезанная безудержным движением всадников, музыкальный камертон — древнеукраинские думы, исполняемые настоящим кобзарем. Природа вторит людям, люди будто врастают в камень или выжженную солнцем землю. Пейзаж «Мамая» обретает силу самостоятельной метафоры, это образ выбора между жизнью и смертью. Некоторые фрагменты, как, например, плывущая лошадь, снятая из-под пронизанной солнцем воды, по-настоящему кинематографичны. Наверное, именно «Мамай» и может претендовать на то, чтобы стать наследником поэтического кино — немногословным, визуально насыщенным, временами распадающимся на ряд ослепительно красивых картинок. Этот фильм ждут с нетерпением. Для одних он — антитеза размашистому «папиному кино», воплощаемому «Мазепой». Для других — современное и точное осмысление казачьей эпохи. Для третьих — новая поэтическая волна.

Хамдамов однажды назвал бывший СССР местом, где производят не вещество, но тень вещества. Кинематограф Украины пока именно царство теней, великих либо смешных. Работающий в этом царстве режиссер невольно оказывается трагикомической фигурой. Наши фильмы еще не сняты, не окончены. Хорошо бы только не врать себе самим, пытаясь возродить в неизменности то, чего, в сущности, давно уже нет.

Нет, в первую очередь, того кино, к которому на Украине привыкли как к «важнейшему из искусств», великому имперскому визуальному императиву. Ведь кинематограф в ушедшем веке по преимуществу оставался дорогостоящей забавой великих держав. Притяжение глобального советского кино было слишком сильно. Национальный колорит лишь подчеркивал статус-кво. Как представляется, исчезновение Голема советского кинематографа травмировало украинских фильммейкеров, педагогов, потенциальных продюсеров на ментальном уровне. Такое ощущение, что многие втайне лелеют надежду на восстановление прежнего колосса и ждут милостей от него. Блуждание по руинам вредоносно, однако и начинать с чистого листа никто не торопится. Но следует понять, что за имперской культурой в любом случае угнаться невозможно, как и нельзя строить с ней партнерские отношения без риска оказаться рано или поздно поглощенным ею. Инерция несвободы, живущая в умах, страшнее безденежья. А между тем у нас есть вдохновляющие примеры.

Парадокс мифического прошлого: едва только Украина чувствовала себя более или менее независимой, начинался настоящий расцвет изобразительных искусств во всех жанрах — от живописи и скульптуры до графики и архитектуры. Закономерность, железно подтверждаемая и временами казацкой республики в XVI—XVII веках, и относительно благополучными 1920-ми, да и последним десятилетием (стоит вспомнить про интенсивное «южнорусское» вторжение в галереи России и Европы). Подобного рода продуктивность никоим образом не касалась, к примеру, литературы или театра — можно говорить лишь про отдельные, несомненно, выдающиеся имена в этих областях искусства, в то время как живописцы могли позволить себе роскошь создавать школы, группы со взаимоисключающими манифестами и т.п. Одним словом, украинскому творцу легче нарисовать мир, нежели сыграть, описать его. В богатой изобразительной традиции, по-моему, как раз и кроется шанс для нашего экранного искусства. Кстати, именно изобразительность была родовой приметой поэтического кино. Возможно, следует ждать режиссеров, которые будут снимать свои картины, словно рисуя их, умеющих анимировать изобразительный напор, неизменно сопутствующий нашей свободе.

Вновь я заговорил об ожиданиях. На них и остановлюсь.

Киев

О П Ы Т

Дмитрий Долинин

ДМИТРИЙ ДОЛИНИН

Киноизображение для «чайников»

Монтаж. Фабула и сюжет

Говорят, что *монтаж* принадлежит только кино. Это не совсем так. Просто то, что существовало как прием и прежде, в иных искусствах, до появления кино и открытия специфического киномонтажа, так не называли. Наверное, можно условно предположить, что роман, новелла, драма, киносценарий пересказывают каждый раз некую подлинную жизненную историю, и при чуть более внимательном рассмотрении обнаружить, что авторы никогда не воспроизводят непрерывный поток жизни. Они что-то описывают последовательно, а что-то из того, что наверняка существовало бы в действительности, пропускают, что-то рисуют подробно, а что-то бегло, то и дело меняя темп повествования. Иногда на целой странице прозы разыгрывается короткий разговор, в жизни занявший бы всего минуту времени, а иногда вдруг в нескольких строчках пролетает сразу много лет. Словом, рассказ ведется прерывисто, пунктирно, он всегда полон опущений и смен скорости повествования.

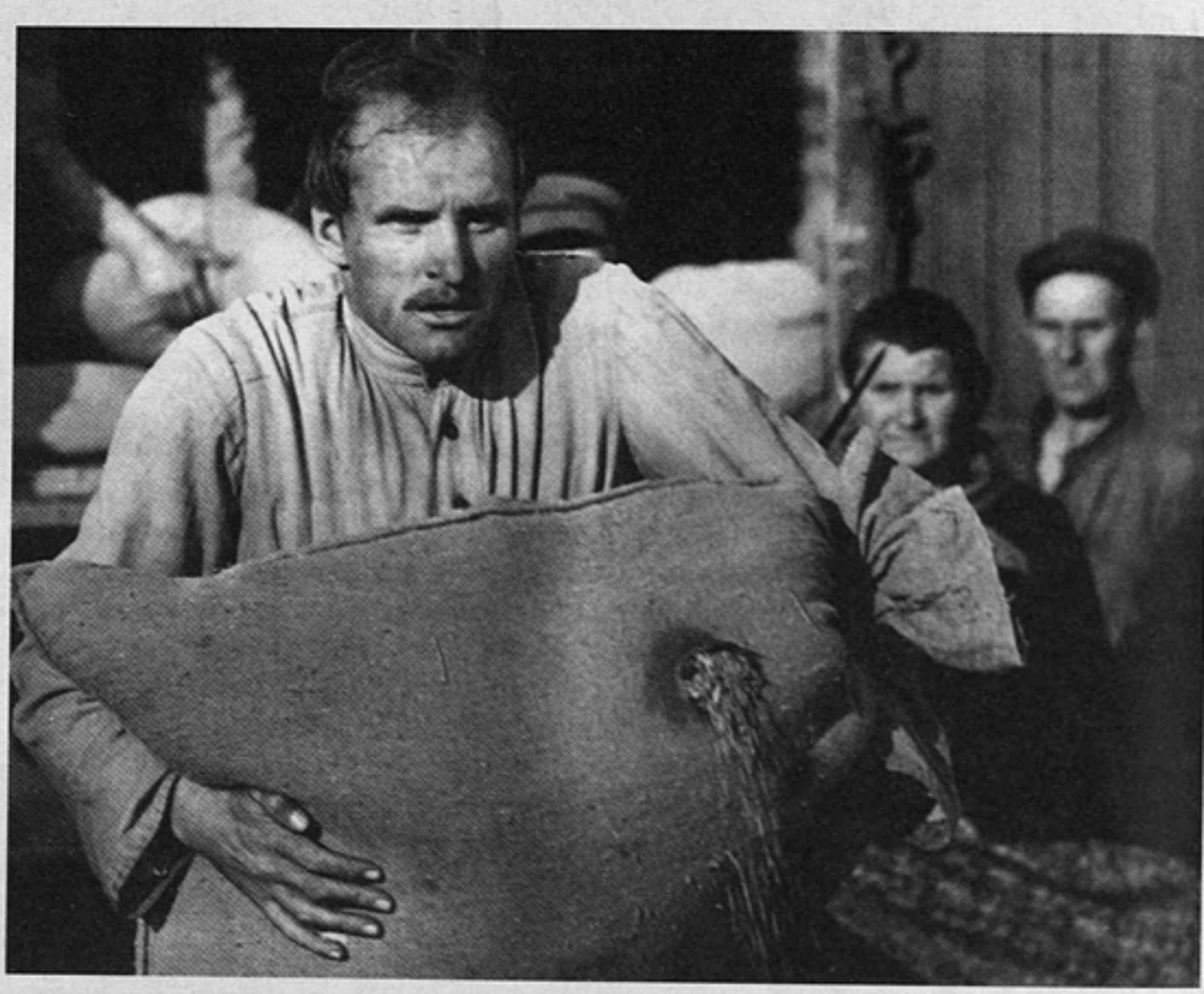
Фабула — это та самая (якобы подлинная) история, которая пересказывается сюжетом. *Сюжет* — подбор и спайка тех событий из этой истории, которые нужны для изложения фабулы, выбор того, что может и должно быть опущено, нахождение темпа рассказа в тот или иной его момент. *Сюжет* — монтажная схема произведения, он управляет скоростью течения времени. (Понятия «фабула» и «сюжет» относятся к теории литературы. Теоретики до сих пор не договорились между собой о значении этих терминов и иногда применяют их в обратных значениях.) Сходный принцип можно увидеть в строении и музыкального произведения, и театральной постановки, и даже многоплановой и многофигурной станковой картины, когда живописец определенными приемами композиции задает глазу зрителя скорость и последовательность разглядывания. Такова же и функция монтажа внутри кинофильма — соединение, нахождение последовательности крупных кусков вслед за скоростью течения времени в рассказе (ритмом), сложение сюжета. Соединяя куски друг с другом, находя необходимые места для пропуска событий и, следовательно, достаточно резко и неожиданно сталкивая друг с другом другие куски, замедляя или убыстряя темп рассказа, мы управляем напряжением внимания зрителя, не позволяем ему расслабиться и заскучать на просмотре.

Километры пленки, на которой напечатан фильм, — полутора-двухчасовая партитура будущих зрительских волнений, веселья или скуки. Принципы внутреннего устройства фильма сродни устройству крупного музыкального произведения. Главный из них — протяженность и ограниченность того и другого во времени и, соответственно, расчет временно́го распределения эмоциональных

Окончание. Начало см.: 2002, № 5

напряжений и спадов. Правильно устроенный фильм точно управляет потоком времени.

Музыку и кино роднит также существование и переплетение нескольких тем, мелодий, каждая из которых требует своего точно угаданного по ритму чередования во временном пространстве. Эпизоды, из которых монтируется фильм, должны так же, как кадры внутри эпизода, складываться в некое музыкальное гармоничное единство. Музыкальность эпизода возникает из точно угаданных крупности и длительности каждого плана, их точного по ритму соединения, точного чередования статики и движения.



«В огне брода нет», режиссер Г.Панфилов

Монтаж. Зрительное единство

Как правило, предполагается, что эпизод фильма описывает события, близкие по времени, совершающиеся последовательно и в одном и том же месте. Поэтому главное требование к кадрам, из которых он монтируется, — зрительное, стилистическое их единообразие. Они должны быть связаны одним *настроением*, одним фотографическим решением, а значит, снимать их нужно в едином эффекте освещения, стремясь также и к единству оптического рисунка.

Важной задачей монтажного устройства является описание пространства, особенно если место действия, о котором идет речь, появляется в фильме впервые. Монтажный строй эпизода должен предполагать ясность восприятия пространства, в котором совершается действие, если, конечно, сознательно не ставится обратная задача — запутать зрителя. Скорее всего, нет смысла предусматривать съемку специальных описательных кадров, если это прямо не связано с сюжетосложением, но предусмотреть в монтажном строе общие, средние и крупные планы нужно обязательно.

Один из простейших приемов, помогающих достигнуть ясности в прочтении пространства внутри эпизода, состоит в том, что мы выбираем основное направление съемки и его придерживаемся. Если речь идет о комнате, то, говоря условно, мы как бы ведем всю съемку от одной ее стены, из одного угла. Конечно, камера переставляется от кадра к кадру, движется сама во время съемки, но основное, генеральное направление сохраняется — в том смысле, что «право» и «лево» остаются на своих местах. И только тогда, когда появляется необходимость в *обратных точках* — то есть таких, когда кто-либо из актеров ушел

«за камеру» и там остался, а его план нужен, — камера переходит к противоположной стене. В этом случае правое и левое направления необходимо сохранять при перемещениях актеров и при нужде, чтобы их взгляды сталкивались. Чтобы хорошо в этом разбираться и не путаться, нужно всегда исходить не из реальных направлений, а представляя себе направления уже на экране (или в лупе съемочной камеры). Например, если актер при съемке уходит за правую кромку кадра, то в следующем кадре, если вы следите за его движением, он должен появиться слева, продолжая направление движения направо. Тем же правилом пользуются для достижения того, чтобы взгляды персонажей, снятых отдельно, сталкивались: если один смотрит слева направо, то партнер должен смотреть справа налево. Мизансцену рационально строить так, чтобы как можно больше кадров возможно было снять на генеральном направлении, потому что перестановка света требует времени. При съемке же с одного направления вам придется вносить лишь легкие световые коррективы от кадра к кадру. Поэтому почти никогда не удается снимать весь эпизод последовательно по сюжету. Вначале снимается все, что связано с генеральным направлением, а потом все, что выносится на обратные точки.

Съемка с активными перемещениями актеров внутри кадра, их выходами на передний план, с панорамированием и проездом камеры значительно усложняет задачу. Тем не менее основные правила монтажности съемки остаются прежними.

Прежде мы уже обращались к распространенной в кино съемке диалога, условно называемой «восьмерка». Представим двух героев, сидящих напротив друг друга и разговаривающих. Нужно хорошо увидеть обоих, поэтому мы снимаем и того и другого, а потом монтируем два направления съемки. Мы уже знаем, что направления взглядов беседующих должны сталкиваться. Чтобы это произошло, мы должны вести съемку как бы из-за левого плеча одного и из-за правого плеча другого. Если мы стремимся к проникновению в психологическое состояние каждого, мы постараемся, чтобы их изображения как можно больше приближались к анфасу. Применять здесь ракурсную съемку неуместно, если только один из участников диалога вдруг не встанет. Тогда можно одного снять снизу, а другого — сверху. Для того чтобы «восьмерка» хорошо монтировалась, необходимо снимать каждого актера планами разной крупности. Например, если одного из них мы снимаем через хорошо видные плечо и затылок другого, то этот другой, когда он снимается анфас, должен быть снят довольно крупно, чтобы в кадре была почти одна только голова. Задача сделается более сложной, если между персонажами на столе стоит предмет, который активно привлекает к себе внимание. Например, яркая керосиновая лампа. Тут нам придется выбрать, кого из героев мы снимаем с лампой в кадре, а кого — исключив ее, то есть значительно крупнее. Если лампу оставить на обоих направлениях, то ее ярко светящееся стекло станет то и дело дергаться на экране при смене кадров. Глаз зрителя тоже будет прыгать, и внимание рассредоточится. Вообще, если вы добиваетесь плавного соединения кадров, без раздражающих дрыжков, нужно следить, чтобы зрительный центр каждого кадра при монтаже не перемещался на экране с места на место. Важно на протяжении всего фильма сохранять единство зрительного центра. Тогда склейки станут незаметны, действие будет литься единым потоком.

Оператор должен помнить, что плавно монтируются только те кадры, в которых площадь светлых и темных участков примерно одинакова (особенно это важно при съемке кадров с высоким контрастом). Например, вы снимаете средний план человека, одетого в темный костюм, а потом хотите перейти на его крупный план. Если не менять рисунок света, то светлое лицо, разумеется, займет гораздо большую площадь, прыжок в восприятии монтажного перехода неизбежен. Поэтому оператор должен постараться этот прыжок смягчить, специально выделив на крупном лице более светлую и притененную части.

Монтаж. Информативность

Эпизод строится из кадров разной крупности и разной длины. Длина кадра зависит от его содержания. Простой по содержанию кадр можно оставить корот-

ким, насыщенный новой информацией должен быть более длинным, чтобы ее восприняли. Периодичность появления и скорость чтения новой информации определяются ритмическим строением эпизода и фильма. Однако сложнейший вопрос: что и в какой момент делается содержанием, новой информацией? Ответ зависит от контекста, и каждый кинематографист интуитивно отвечает по-своему. Информативными могут стать поворот сюжета, важное слово, мимика слушающего, появление нового персонажа, смена освещения, внезапный звук за кадром и реакция на него. Словом, все что угодно, но только то, что добавляет новые краски, новые повороты в эмоциональном восприятии фильма. *Кино не переносит разжижения эмоциональной информации.* Когда она незначительна, мелка, *претенциозна* по отношению к длине кадра, зритель начинает скучать и раздражаться.

Информативность, а следовательно, и длина кадра напрямую связаны с крупностью плана. Тонкая мимическая реакция персонажа, снятая на среднем или общем плане, незаметна. То же самое, но снятое достаточно крупно, делается значительным и выразительным, а значит, для его восприятия требуется меньшее время.

Длина кадра в некоторых случаях начинает влиять на его содержание. А.Кончаловский так описывал свои ощущения от просмотра длинного пейзажного кадра к фильму «Первый учитель» (материал был снят без его участия Г.Рербергом): «Первые четыре секунды смотреть интересно: притягивает новизна картинки, некоторая необычность ее. Прошло шесть секунд — я уже рассмотрел все, что можно было рассмотреть в кадре. Прошло десять секунд — мне уже скучно, жду, когда же наконец появится следующий кадр. Прошло двадцать секунд — и я снова возвращаюсь вниманием к экрану, мне снова интересно смотреть, у меня уже новое отношение к кадру, хотя он тот же самый, неподвижный, ничего нового в нем не появилось, но я уже насыщаю экран своим отношением к увиденному, своей эмоцией». Можно ли перенести это частное наблюдение режиссера на другие случаи кинематографической практики? Думаю, что если и можно, то в очень ограниченных пределах. Попросту вопрос состоит в том, может ли быть содержанием кадра «ничто». Ответ: может, если в предыдущих кадрах было очень много «чего».

Кроме того, необходимая и достаточная протяженность кадра в конечном итоге зависит не только от его содержания и крупности плана, но и от фотографического решения. Притемненный или контрастный кадр требует большего времени для восприятия, чем залитый ярким ровным светом, композиционно усложненный, — большего, чем простой, и режиссеру с оператором следует обязательно оговаривать условия и задачу будущей съемки, имея в виду дальнейшую работу над монтажом эпизода.

Монтаж. Перебивка. Деталь

Особую роль в информативном наполнении эпизода могут играть крупноплановые подробности, детали, выделенные в отдельный кадр. Иногда их используют только как материал для монтажных перебивок и снимают просто так, на всякий случай. (Дежурная перебивка у телевизионщиков, показывающих очередную «говорящую голову», — руки.) И правда, перебивки часто выручают при монтаже, когда что-то не получилось на съемке, не хватает длины важного кадра или кадры сняты так, что они плохо монтируются.

Внесюжетный, несценарный монтажный материал особенно необходим в документальном событийном кино. Он не только обрисует атмосферу события, но и выручит как монтажная «заплатка» при съемочных неточностях и накладках в основных информативных кадрах. Он поможет, когда необходимо усилить восприятие длительного течения времени в игровом фильме. Например, нужно снять героя, который долго чего-то ожидает. Можно представить себе утомительно долгий кадр, в котором актер всеми правдами и неправдами «оживляет» ожидание. Но если снять несколько перебивок, обрисовывающих атмосферу жизни героя, можно сократить реальное экранное время эпизода и зрителю это ожидание покажется гораздо более длительным, чем при использовании одного неразрезанного кадра, а вся монтажная фраза приобретет упругость и живой ритм.

«Кинематограф каким-то магическим образом подает любой предмет, появляющийся на экране. Нож на экране — совсем не то, что реальный нож, и совсем не то, что слово-символ «нож» (Евг.Рейн). Отбросив излишнюю категоричность высказывания, заметим, что предмет на экране, действительно, иногда может исполнять важную сюжетную функцию, сделавшись символом и заменяя собой длинные диалоги и метры подробных игровых сцен. В повести Чехова «Три года» Лаптев, влюбленный в Юлию Сергеевну, находит у себя в доме зонтик, ею позабытый. Он « схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем. Он сел поудобнее и, не выпуская из рук зонтика, стал писать в Москву». Ясное дело, что появление подобной детали требует реального сюжетного обоснования, но тем ценнее делается ее превращение из обычного бытового предмета в символический. Когда мы со Станиславом Любшиным ставили телефильм по этой повести Чехова, то, естественно, не преминули, вслед за автором, обыграть эту прелестную подробность.

В «Мифе о Леониде» такой значащей деталью служил портрет Кирова (портреты вождей при тоталитарных режимах играют роль религиозных изображений), висевший в комнате главного героя Николаева. Он был несколько раз, как будто невзначай, проэкспонирован, чтобы зритель его запомнил. Затравленный чекистами Николаев, сделавшийся полупомешанным, лелеет свою ненависть к Кирову и в конце концов совершает ритуальное кощунство — разбивает портрет. Но тут же, через мгновение, опомнившись, испуганно и робко собирает куски битого стекла. Его руки осторожно укладывают осколки на картонку. К Николаеву присоединяется его жена, и вот уже четыре руки исполняют грациозный и осторожный ритуальный танец с острыми и опасными осколками.

Значение деталей подобного рода выходит за рамки одного эпизода, и они делаются смысло- и формообразующими для всего фильма. Те, что сняты «для безопасности», если они случайно не превратились в такие значащие детали, без крайней необходимости лучше не использовать. Их псевдозначительная крупность может оказаться неуместной, уводящей зрительское внимание в сторону.

Монтаж. Связь эпизодов

Сюжетная связь эпизодов предусмотрена в сценарии. Правда, при окончательном монтаже их последовательность может измениться. Но во время съемок вы следуете определенному плану, обозначенному в сценарии. И, отталкиваясь от него, думаете о том, как же один из эпизодов соединить с соседним пластически и ритмически. Быть может, в дальнейшем эта связь потребует новых решений и вы будете ломать над ними голову, сидя за монтажным столом.

«Ритм картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает в кадре и определяется не длиной монтажных кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени» (А.Тарковский). Это правильно, но не до конца ясно, туманно. Чувство неотвратимости течения времени, загадочный его феномен всегда занимали сознание Тарковского. Но все же зададимся вопросом: как мы видим течение времени? Время чего? Какой жизни? Какого события? Какого чувства? Хотим мы этого или нет, но кадр иллюзорно материален, а кинофильм движется событиями, и если ритм определяется временем, то лишь временем некоего события в жизни иллюзорных, но как бы материальных вещей, целого ряда таких событий и множества вещей и существ. То есть время производно от напряженности и значительности события. А событием могут стать и выстрел наемного убийцы, и шевеление стеблей травы в потоке воды, но только тогда, когда они наносят эмоциональный укол в сердце зрителя. И в этом смысле я соглашаюсь с мыслью Тарковского: «Время течет в картине не благодаря склейкам, а вопреки им... Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной способ монтажа».

Два основных варианта сочетания эпизодов — плавное, незаметное перетекание одного в другой и соединение неожиданное, контрастное. Первый вари-

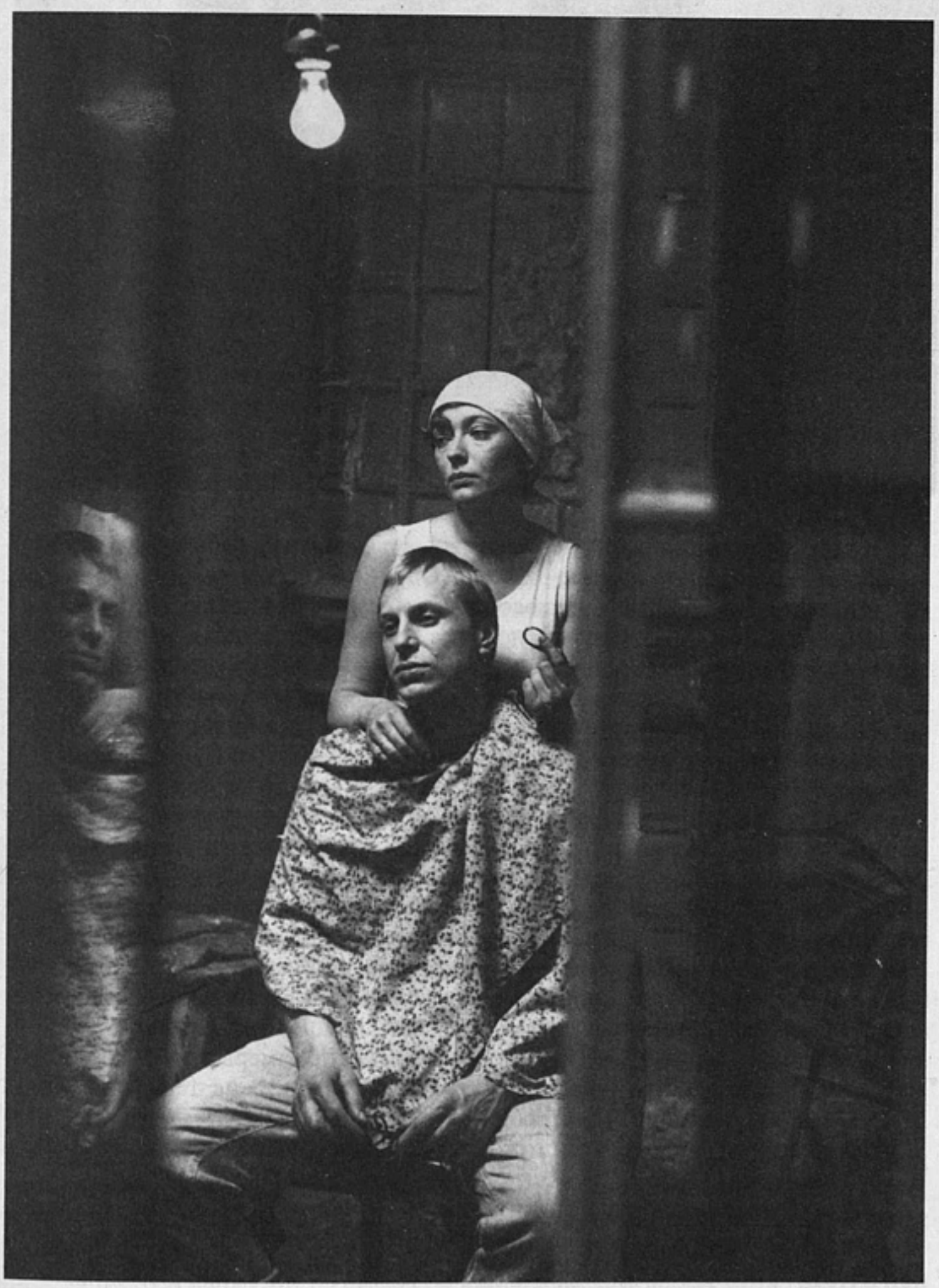
ант — это почти всегда попытка соединить несколько эпизодов, микродействие каждого из которых может развиваться в разное микровремя и в разных местах, но которые объединяются одной сюжетной задачей, одним главным действием, одним генеральным временем, создавая иллюзию непрерывного движения жизни. Например, в вашем сценарии разыгрывается любовная история. После неких перипетий любовники соединились, у них все прекрасно, они едут в деревню. Описанию их счастливой и бесконфликтной жизни посвящается несколько эпизодов, которые представляют собой один большой, ленивый эпизод, все его составляющие плавно перетекают одна в другую. При этом не нужно забывать, что каждый кадр, а следовательно, и каждый эпизод, должны представлять собой ступеньку информационного развития фильма. И если поток сюжетной информации приостановился или уведен в подтекст, то течение зрительного потока, играющего роль счетчика ритма, движения времени, останавливаться не должно. В этой связи приобретает особое значение стык эпизодов. К примеру, если один эпизод завершается ночным крупноплановым поцелуем, то следующий имеет право начаться с, допустим, очень общего пейзажного рассветного плана. Концы или начала повествовательных фраз зачастую уместно обозначать крупноплановыми, фрагментарными знаковыми деталями, как бы переходными ступеньками от эпизода к эпизоду. Четко обозначенная смена места и времени действия поможет плавному, но подвижному рассказу. Как и ритмическая пульсация, непрерывная смена ритмов не помешает в изложении сюжета и в зрительном ряду фильма: чередования длинных и коротких кадров, статики и движения камеры, светлой и ночной фотографии, хорошей и дурной погоды. Словом, текучий, плавный рассказ вовсе не рассказ однообразный и скучный.

При обычной повествовательной связи эпизодов иногда приходится для ясности рассказа снимать нудные, но необходимые вставки, показывающие перемещения героев в пространстве: проходы, проезды, усаживания в автомобиль, который уезжает, и т.д. В огромном количестве американских полицейских фильмов сыщик стремительно перемещается из одного места в другое, и показано это с помощью монтажа его присутствия в разных интерьерах. Американский интерьер для русского зрителя совершенно неинформативен, и если герой не проехал в машине, иногда кажется, что он просто перешел из комнаты в комнату. Лишь позже догадываешься, что детектив уже находится в другом месте. Это соображение особенно важно для начала сюжета, когда зритель еще не знаком с героями и не связал тех или иных из них с определенными подробностями внешней среды. Конечно, хорошо бы подобные кадры снимать не просто как проходные, служебные, а пытаться и в них передать необходимое настроение.

Соединение по контрасту — второй вариант монтажно-сюжетного устройства фильма. Широко известен такой приём, как *параллельный монтаж*. Вот узник, изображение которого то и дело перемежается кадрами мчащихся к нему на выручку друзей. Статика страдальца контрастирует с яркой динамикой спасителей. По сути дела, здесь речь идет об одном цельном эпизоде, объединенном единым временем, но раз присутствуют два места действия, то каждое из них из производственно-планировочных соображений именуется отдельным эпизодом. Параллельный монтаж делается более сложным, когда нет противопоставления внешних статики и динамики. Мгновенный перенос места действия должен быть сразу замечен зрителем, поэтому постановщики фильма должны озаботиться созданием яркого пластического отличия одного места от другого в момент перехода.

По контрасту соединяются (точнее, сталкиваются) эпизоды и в тех случаях, когда *сюжет* делает временной прыжок, выпуская из *фабулы* нечто, по мнению автора, несущественное. Такая монтажная склейка — знак того, что, как писали в титрах немых фильмов, прошло время. Для четкости исполнения нужно придумывать всякий раз специальное зрительное и ритмическое решение, поддержанное звуком. Пример из «Мифа о Леониде». За Николаевым успешно следит тайный агент чекистов официантка Маруся. Она узнает, что Николаев готовится убить Кирова, и она связывается с руководителями. Поняв, что она желает сообщить нечто очень серьезное, к ней на встречу приезжает важный чекистский начальник. Разговор происходит в машине. Цель высокопоставлен-

ных чекистов — позволить Николаеву убить Кирова, поэтому Марусю отвозят не домой, а в психушку. Закутанную в шинель, ее волокут по коридору больницы и бросают на койку, надевают смирительную рубаху. Догадавшись, в чем дело, она несколько раз кричит: «Вас расстреляют вместе с убийцей!» Невозмутимые лица «санитаров» смотрят на нее сверху вниз. Отголоски ее крика звучат в кадрах ослепительно-белого зимнего пейзажа. Тишина. Лишь еле-еле слышна музыкальная фраза, исполненная на колоколах. В кадре появляется портфельчик, который предыдущим контекстом уже увязан в сознании зрителя с Николаевым и с его пистолетом. Панорама вверх, и мы действительно узнаем Николаева. Он удаляется от камеры в сторону Смольного, который прежним ходом событий в фильме связан с Кировым. Это как бы «дом Кирова». Характерные черты киноповествования, предшествующие монтажной склейке: нарастание тревоги и загадочности, потому что похищение Маруси чекистами неожиданно, а цель его пока неясна. Все бурно по ритму, активно по движению и звуку. В некоторых кадрах отчетливо видна мокрая черная мостовая. После склейки — внешнее спокойствие, вялая панорама вверх, ослепительная белизна снега, ти-

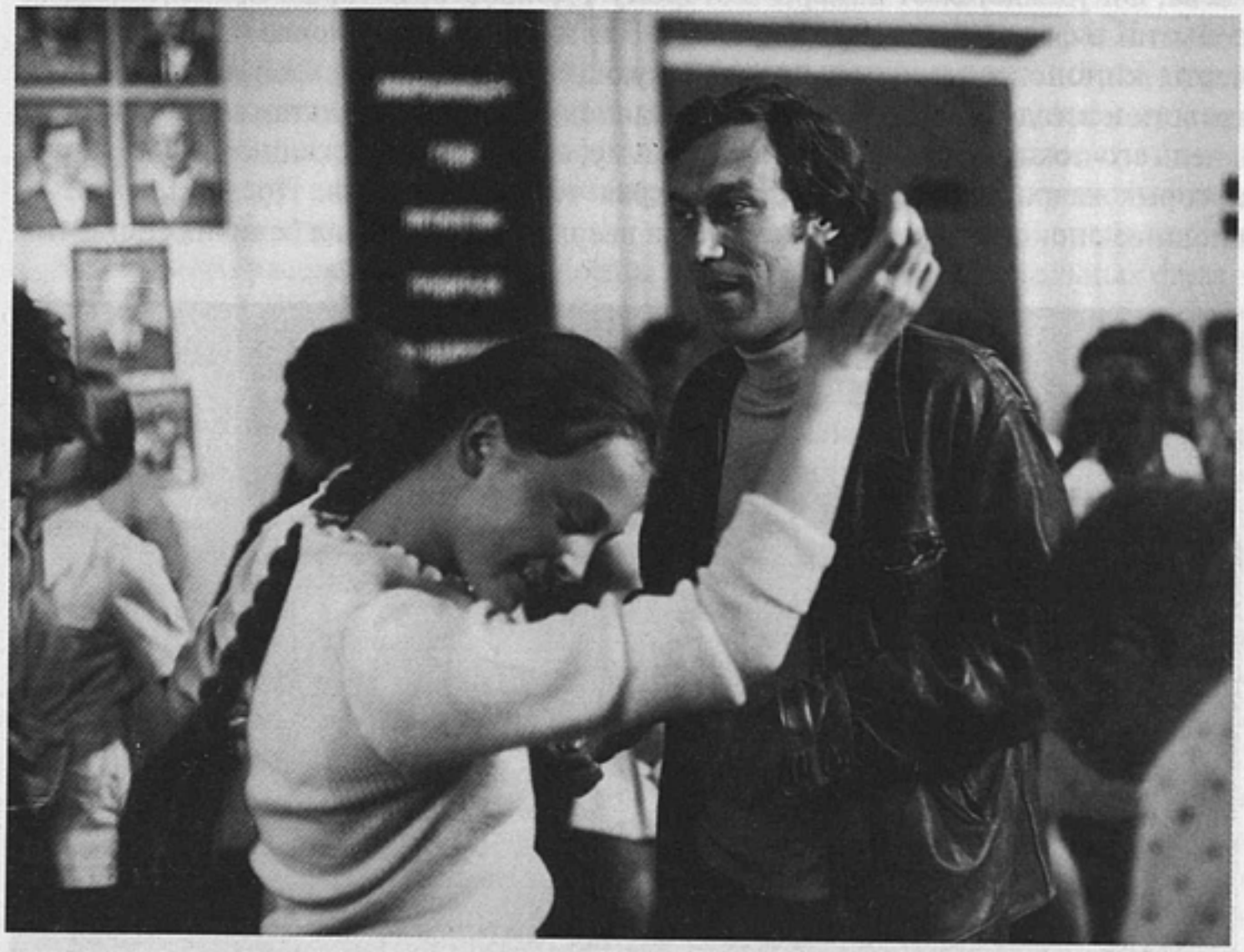


«Объяснение в любви», режиссер И.Авербах

шина. Соединение этих двух эпизодов встык подчеркивает их причинно-следственную связь, а резкий зрительный и ритмический контраст говорит о том, что прошло время, за которое что-то еще происходило и с Николаевым, и с Марусей, но нам не важно что именно, и мы это специально пропустили.

Движение камеры

До сих пор мы рассуждали об устройстве фильма, предполагая, что его ткань плетется из статичных кадров, в которых передвигаются актеры. На самом деле



«Чужие письма», режиссер И.Авербах

камера очень часто перемещается, ее жизнь *естественна* в той же мере, в какой свободно и естественно течение рассказа. Обратимся к съемке с рук.

В некоторых случаях такой способ съемки (даже с неподвижной точки) благодаря небольшим, едва заметным покачиваниям придает кадру некоторую живость, естественное дыхание. Известный фильм «Полосатый рейс» снят оператором Д.Месхиевым исключительно с рук. Действие происходит на корабле, и использование ручной камеры передает ощущение неустойчивости, как на судне, даже если съемка происходит в павильоне. Знаменитый С.Урусевский сделал съемку с рук своим «фирменным знаком». В фильме «Летят журавли» его камера проходила через густую толпу, имитируя субъективную точку зрения Вероники, а потом поднималась вверх, и героиня, появившись на мгновение в кадре, терялась среди других людей. По ходу съемки Урусевский всходил на операторский кран, поднимавший его над толпой. Не нужно, однако, забывать, что этот пример касается крайне нервного, внутренне напряженного эпизода. Ручная камера удачно усиливала и усугубляла его эмоциональный накал. Досадное дрожание кадра у Урусевского исключено благодаря использованию широкоугольной оптики, которая сглаживает все колебания. Великий талант этого оператора состоял в умении сочетать активное движение камеры и применение искажающей пространство сверхширокоугольной оптики, не теряя ясности и точности композиционных построений. Подражателям ни разу не удалось сравниться с его выдающимися достижениями. Широкоугольная оптика уместна далеко не всегда, а дарование — штучный подарок судьбы.

Однако оператор и камера, связанные воедино, всегда были мечтой кинематографистов. Многие пытались придумать стабилизирующие устройства, которые могли бы гасить колебания, передающиеся камере от шагающего опера-

тора. Ведь использование специального операторского транспорта не всегда удобно, не всегда помогает точному исполнению замысла. Представьте, что вы намерены снять идущего вдоль улицы по булыжной мостовой актера со спины, вы хотите долго двигаться вслед за ним. Операторская рельсовая тележка здесь неуместна, так как при движении камеры по оси улицы рельсы неизбежно попадут в кадр. Но если у вас нет ничего иного, кроме тележки, вам придется отказаться от вашего первоначального замысла и снимать проезд сбоку, чтобы не видеть рельсы. Экранный результат будет совершенно не такой, каким вы его

«Начало», режиссер Г.Панфилов

хотели видеть. Выручить может «стедикам» — выдуманное американцами стабилизирующее устройство с телевизионным визиром, надевающееся на перемещающегося оператора и вполне применимое даже для съемки нормальной оптикой. Лупа камеры не прыгает перед глазом оператора, набивая ему синяки, потому что изображение вынесено на маленький, отделенный от камеры телевизионный экранчик и оператор, благодаря этому, не привязан к лупе.

Может ли активно качающаяся, прыгающая и трясущаяся камера сама сделаться выразительным средством? Если может, то только в очень и очень специальных случаях. Меня в этом лишний раз убедили первые репортажи с чеченской войны. Оператор бежит, спасаясь от обстрела, но не выключая камеру. На экране мечутся неразборчивые, еле угадываемые куски земли, чьи-то ноги, мусор и прочее. Не страшно! Но стоило ему в такой же ситуации мужественно остановиться, удержать камеру неподвижно и дать нам разглядеть цепочку бойцов, бегущих из-под огня, увидеть их лица — и берет оторопь, чувствуешь себя там, среди них. Если перенести этот пример на игровое кино, то ясно, что гораздо важнее организовать выразительную жизнь, которая будет происходить в кадре, чем пытаться внешней экспрессией, «вздрючкой», заменить отсутствие настоящего действия и состояния.

Движение как жест

Разберемся, что же *могут* обозначать, с какой целью использоваться те или иные движения в *контексте* кинематографической ткани, заметив прежде, что, как правило, на съемке все определяется интуицией и наши рассуждения на сей счет поверхностны, условны и не могут быть исчерпывающими.

Например, движение на *камеру*, *приближение*. Оно может быть уместно при

появлении чего-то нового, доселе неизвестного или долго ожидаемого. Например, путники в пустыне слышат какой-то неожиданный звук, насторожились и *видят*, как из-за барханов появляется вездеход. Конечно, он должен *приближаться* к путникам, а значит, и к зрителям — к камере. Или люди, ожидающие всадника с важным известием, вдруг видят, как он *появляется* из-за поворота и *приближается* к ним. Открывается дверь, *появляется* некто и *приближается* к... Вот тут мы уже снимаем крупнее. Мы вторгаемся в область психологии. Персонаж, движущийся на камеру, возможно, хочет чего-то добиться от партнера, его движение — результат волевого импульса. И если камера, доселе стоявшая, вдруг начнет *отъезжать* от персонажа, как бы отступая, пятясь, мы продолжительнее и отчетливее будем читать его состояние, а сам отъезд подчеркнет наступательный напор персонажа. Если в этот момент он колеблется, то его движение на камеру и отъезд камеры вступят в противоречие с его состоянием, оттенят его по закону контраста.

Движение от камеры имеет обычно обратный смысл — уход, покидание, отступление, прощание. Нарушать подобные простые правила не стоит: чем они проще, тем яростнее справедливое раздражение зрителя при их нарушении.

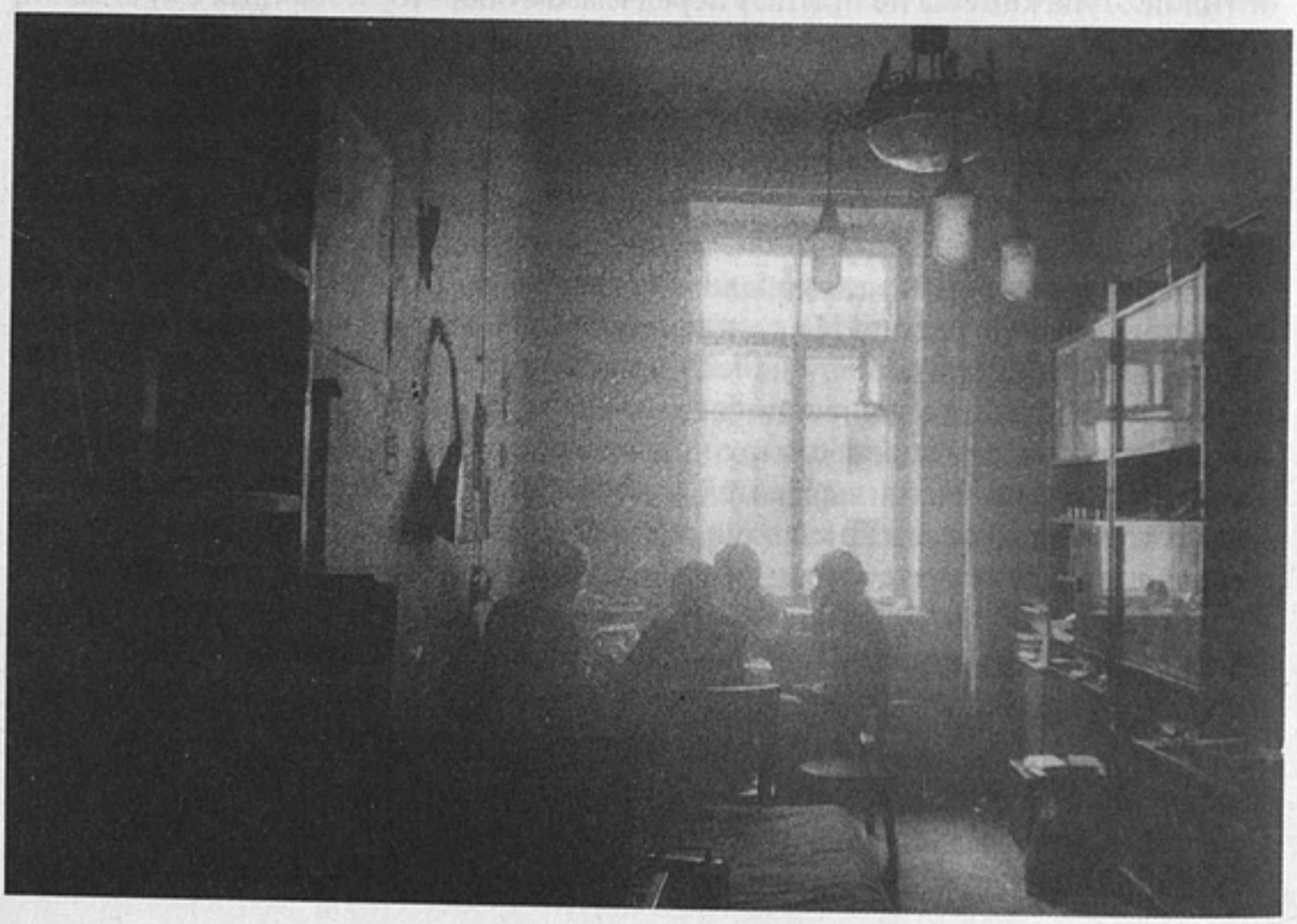
Движение камеры вслед за удаляющимся персонажем воспринимается сложнее и многозначнее, чем ее обратное движение — от приближающегося. Например, человек *решился* — он повернулся и пошел выполнять решение. Мы сопровождаем его со спины, и это сопровождение вычерчивает, что ли, траекторию его волевого импульса, растянутого во времени. И то же движение камеры, которая снимает уходящего от нее героя после только что перенесенного им поражения, может означать совсем иное — его *отказ* от притязаний, его унижение.

Как правило, движение на камеру предшествует *событию*, движение от камеры завершает его.

Такие *глубинные* движения в кадре (вперед-назад) наиболее выразительны, когда мы хотим свою авторскую точку зрения максимально сблизить с субъективной точкой зрения одного из персонажей. Они позволяют вглядеться в душевный мир пристальнее, чем движения, снятые *сбоку*, с откровенно отстраненной и оценивающей авторской точки зрения.

Боковые перемещения актера снимаются обычно с информационной целью (увидеть переход, перемену в географии сцены). Однако если переходы удается совместить с более или менее общим планом, то можно внятно прочесть актерскую походку и профиль, выражающие, по М.Чехову, волю и разум.

Изменение высоты точки зрения камеры во время съемки открывает возможности перехода в одном кадре от, допустим, крупного плана человека, зате-



Художественные фотографии Д.Долинина

рянного в толпе, к обозрению всей толпы. По большей части это движение не связывается с реальным перемещением кого-то из персонажей вверх, а является откровенно авторским. Тем важнее обдумать и ощутить его *уместность*, естественность в ткани конкретного эпизода.

Быть может, нужно понимать то или иное движение камеры, соединенное с движением актера, как некий жест, который, как всякий жест, выражает внутреннюю, глубинную, потаенную жизнь души. Души фильма, которая есть душа автора, сюжета, персонажей — всех вместе. И нужно поверять правдивость и уместность движения камеры так же, как выверяется правдивость актерского физического существования. В языке кино, по сути, нет точных правил, а есть только элементарная азбука, и каждый прием, каждый жест в зависимости от контекста меняют смысл и вес. Нужно помнить самые элементарные, связанные с простым здравым смыслом, примитивные правила и не нарушать их. Так же, как необъятный внутренний мир человека сигнализирует внешнему довольно ограниченным количеством жестов, каждый из которых играет многие роли в разных ситуациях, одно и то же движение кадра и в кадре, повторенное в разные моменты киносюжета, выполнит разные задачи.

В настоящей кинематографической практике в одном кадре очень часто сочетаются разнообразные движения камеры: проезд совмещается с панорамированием, меняется высота камеры над уровнем земли. Все это вместе нередко соединяется с использованием трансфокатора, меняющего по ходу съемки крупность плана. В сложном переплетении движений актеров и камеры значение отдельных элементов движений смещается, спутывается, приобретает каждый раз новое значение. Тем важнее, разрабатывая съемочную раскадровку каждого эпизода, не потерять свое ощущение *целого*. Сочетание статики и движения в разных кадрах, их длительности, крупности плана должно по каким-то, вам одному ведомым законам, создавать единственную и неповторимую музыкальную ткань ясного кинематографического рассказа.

Возникновение зрительного образа на экране. Попытка конкретного примера

Из интервью Н.Рязанцевой, автора сценария фильма «Голос» (режиссер И. Авербах, оператор Д. Долинин): «Хотелось сказать о сути человеческой личности, о том, что, как это ни горько звучит, она окончательно проявляется со смертью человека — в жизненном завершении и в том, как отразилась в умах и душах других людей».

Главная героиня «Голоса» — киноактриса Юля — смертельно больна. Сюжет разворачивается вокруг процесса актерского озвучания почти готового фильма. Место действия первого эпизода — тонателье. Окружающие еще не знают о Юлиной болезни, да и она сама, наверное, ни о чем не догадывается, только неважно себя чувствует.

Цитата из режиссерского сценария: «В первой сцене важно ощутить общее напряжение, чувство тупика, нервную усталость, тот клубок взаимоотношений, который в любую минуту может взорваться ссорой, скандалом, истерикой». Как найти зрительный образ этого эпизода? Он должен был показать, чем заняты герои, вводя зрителя в атмосферу озвучания фильма, той *таинственной* деятельности, о которой он обычно ничего не знает. И в решении куска, несомненно, должна была прозвучать нота тревоги, напряжения, адекватная только что процитированной сценарной записи.

Обычно в тонателье темно, светятся лишь киноэкран и застекленная аппаратная да перед работающим на озвучании актером ставится небольшой пульт, освещенный скрытой лампой, чтобы можно было читать текст роли. Темнота, вырванные из нее куски освещенного пространства и лица — достаточно воспроизвести на пленке подлинную атмосферу тонателье, и ощущение *таинственности* достигнуто. Но, казалось, нужно добавить что-то еще, что-то тревожное и раздражающее. И оно нашлось, как это часто бывает, случайно. Из нескольких актерских пультов, попавшихся мне на глаза, я выбрал пульт, обитый *ярко-красным* сукном. Этот выбор определил основной мотив зрительного решения в первом и нескольких последующих эпизодах.

Маленький *ярко-красный* прямоугольник в таинственной темноте обширного зала представлялся мне точным знаком тревоги, раздражения. Лица актеров освещались *красными* рефлексами от пульта. Фильм снимался на отечественной низкочувствительной пленке, и рефлексы пришлось усилить нижними осветительными приборами с цветными светофильтрами. Нижний свет (основной, рисующий) вылеплял *красным* выпуклости лиц, оставляя в тени глазные впадины, которые подсвечивались (заполнение) отраженным от киноэкрана голубоватым, *холодным* светом, пульсирующим вслед за пульсацией изображения на киноэкране. Передний *холодный* свет позволял видеть глаза актеров, сохраняя их натуральный цвет. В таинственной, тревожной темноте, наполненной борющимися между собой *теплыми* и *холодными* световыми потоками, мне виделась точная проекция психологической атмосферы сцены и до некоторой степени пластическая тема всего фильма.

Соперничество *теплых* и *холодных* тонов было продолжено и в последующих, идущих непосредственно вслед за первым кусках — пробегах Юли по пустым студийным коридорам, где она то и дело перемещалась из зон, освещенных обычными желтыми лампами накаливания, в зоны, где светят лампы люминесцентные, голубоватые.

Позже она звонит мужу из телефона-автомата, обманывая его, что говорит из больницы, из которой на самом деле сбежала на озвучание. Шеренгу телефонных будок мы установили на мосту над транспортным туннелем. Место, с точки зрения правдивости, нелепое, поэтому, чтобы не расшифровывать нарочитость размещения будок, снимали только на среднем плане, исключив подробное описание пространства перед будками.

Будки изнутри и снаружи были окрашены *красным* и освещены тусклыми оранжевыми лампочками. Съемка велась в «режиме», когда еще не зажглись уличные фонари. В серо-голубых *холодных* сумерках яркими тревожными *красными* пятнами светились внутренности будок и уносящиеся под мостом вдаль *красные* хвостовые огни машин.

В следующем кадре мы видим такси, останавливающееся на обочине мокрой асфальтовой дороги. Позади — пустырь. Юлю, выходящую из машины, освещает красно-желтый, *теплый* свет уличного фонаря. Она пересекает дорогу, камера следует за ней и обнаруживает казенное здание грубых кубических очертаний, обнесенное забором из проволочной сетки. Окна здания светятся *холодным* светом люминесцентных ламп. Мимо проезжает машина с медицинской мигалкой, и мы понимаем, что Юля вернулась в больницу. Собираясь пролезть в дыру под забором, она оглядывается, как бы прощаясь с волей. Она видит тем-

но-синее небо с остатками вечерней зари и обширный пустырь, по краю которого, на высокой насыпи, ползет электричка, светя тусклыми желтоватыми окнами и прожектором. Юля пролезает под забором и удаляется по газону, приближаясь к больнице. Ее фигурка уменьшается в размерах, сопоставляясь с массивным объемом больничного куба, сливается с ним. Одновременно камера медленно поднимается на кране вверх, стремясь увидеть Юлю с точки зрения выше забора, как бы освободить ее фигуру от решетки, но останавливается чуть раньше — в нижней части кадра остаются кусок проволочной сетки и угол верхней планки ограды.

Кстати, тут стоит вспомнить, как для съемок выбиралась больница. С самого начала работы Авербаху и мне было ясно, что по контрасту с витиеватыми, пыльными и по-своему уютными интерьерами и экстерьерами киностудии больница, олицетворяющая в фильме тему болезни и смерти, должна выбираться среди современных больничных зданий — кубических, холодных и бездушных. Таких больниц в городе много, но после их осмотра мы с художником В.Светозаровым остановились на одной и предложили ее И.Авербаху. Она и снята в фильме. Главным мотивом для предпочтения послужил огромный пустырь и железнодорожная насыпь с электричками, что располагались перед больничными корпусами. Окно палаты, в которой лежала Юля, выходило на этот пустырь. Взгляд на все это — на кубы больницы, пустырь, отдаленные поезда, взгляд из казенной, крашенной зеленоватой масляной краской палаты — создал, как мне кажется, выразительный образ печали и тоски по уходящей, милой и прекрасной жизни.

Описание того, как решены эти план-эпизоды, — довольно точная модель, по которой можно проследить, как выстраивается зрительная образность. От прочтения сценария к ощущениям, от ощущений к черновому замыслу. От замысла — к поискам выразительной предметной и пространственной среды, к такому ее тесному взаимовлиянию с задуманным, что уже и не поймешь, что прежде, а что потом. К созданию световой атмосферы, к решению конкретных кадров... В результате — единственно верное настроение, которое неизбежно передается зрителю, даже если он сам этого и не осознает.

В сущности, изображение, возникающее на экране, — такой же многослойный феномен, как живописное полотно, написанное лессировками, когда один красочный слой покрывается другим, но не исчезает под ним полностью, а остается просвечивать, сообщая всей картине таинственную глубину...

Заключение

Читателям настоящее пособие может показаться поверхностным, недостаточно конкретным. Однако по замыслу автора это лишь вводный курс, цель которого — бегло очертить круг проблем, встающих перед начинающими кинематографистами, побудить их к самостоятельным размышлениям по поводу творческих и технических аспектов киносъемки, показать некую систему операторских решений. Быть может, смысл этого сочинения состоит не в тех общеизвестных сведениях, которые здесь изложены, а в их сцеплении, их *монтаже*.

Сожалею о двух вещах. Во-первых, что не смог посвятить специальный раздел *цветовому* решению фильма. В своей практике я всегда опирался на интуицию и на зрительные впечатления, полученные при созерцания живописи, природы, фотографического искусства. Поэтому к обобщениям и рассуждениям на этот счет совершенно не готов. В свое оправдание могу заметить только одно: какие бы теоретические рассуждения по поводу цвета в кино ни попадались мне на глаза, все они казались крайне субъективными. Я оказался не готов и к обсуждению роли *костюма* в изобразительном решении фильма, хотя прекрасно понимаю важность этой проблемы и в своей практике отношусь к ней с пристальным вниманием. К сожалению, какие бы то ни было теоретические познания по этому вопросу у меня отсутствуют.

П У Б Л И К А Ц И И

Андрей Тарковский

О.СУРКОВА

Хроники Тарковского. «Зеркало»

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ С КОММЕНТАРИЯМИ

Беседа с Тарковским о предстоящем фильме «Белый, белый день...»

«Мне трудно говорить об этом фильме, так он для меня сложен и важен. Если излагать полностью весь замысел, то это займет слишком много времени. Если рассказать в нескольких словах, то ничего не будет понятно. В *данном* случае и к *этому* замыслу я отношусь крайне осторожно. Поэтому речь не пойдет об экранизируемом сюжете — слишком дорог для меня материал, положенный в его основу. Возможно, было бы даже нескромно говорить о нем. Но картина «Белый, белый день...» должна быть — более всех остальных — независима от других искусств. Мне хочется добиться выражения своих мыслей чисто кинематографическими, почти беспримесными средствами.

Конечно, здесь может возникнуть проблема зрительского восприятия картины: будет ли она интересна и понятна всем? Но я давно не верю в то, что можно сделать какой-то фильм, всеми адекватно воспринимаемый. Мне кажется, глубоко ошибочно считать, что чем большее количество людей посмотрели фильм, тем лучше. Для кого? Для чего лучше? Для фильма? Можно согласиться только с тем, что это лучше для кассы. Это правда! Но здесь-то и возникает проблема подлинного художественного творчества в условиях кинорынка: совершено ясно, что с одинаковым успехом воспринимается лишь общепринятое.

Например, за последнее время наибольшее количество зрителей собрал «Крестный отец», но, с моей точки зрения, это плохая картина. Положим, актеры играют хорошо — с этим я согласен. Но в целом эта картина мне кажется скучной, неоригинальной, чрезвычайно традиционной с точки зрения средств выражения. А по сути так просто реакционная — оправдание рождения и существования мафии! Отказ же Копполы от «Оскара» — это еще одна дополнительная реклама, определенный расчет. И все это так далеко от проблем собственно искусства.

Дело в том, что так называемая зрительская картина должна обладать некими свойствами, которые заведомо занижают уровень серьезных эстетических задач, которые можно было бы решать в кинематографе. Но несмотря на это, в своей следующей картине я и сам все-таки буду стараться хоть в какой-то мере быть понятным и привлекательным для аудитории.

Однако художник, претендующий на создание подлинного искусства, а не коммерческих поделок, может и должен рассчитывать на свою, пускай и ограниченную, но собственную аудиторию, что и является условием существования художника как индивидуальности. Между прочим, «Солярис» собрал 00 тысяч зрителей. Считается, что это неожиданно много. А собственно, почему?

Впрочем, эта проблема меня мало беспокоит. Толпы зрителей — это не

обязательный успех. Достаточно нескольких атрактивных, работающих на рекламу штрихов, чтобы зритель валом валил, хотя бы ради любопытства.

Вообще, складывается впечатление, что современный кинематограф — это сплошной базар, на котором одни люди стряпают фильмы, другие их продают. Это противно! Особенно гнетущее впечатление оставил у меня Каннский фестиваль, вся его атмосфера противоположна духовности, там нет ничего, что побуждало бы к творчеству, от чего можно было бы заразиться какой-то новой идеей.

Хотя, конечно же, режиссер не может не думать о том, как будет восприниматься его картина. Однако это не означает, что он должен изо всех сил стараться понравиться зрителю. Высчитывать предстоящий успех у публики кажется мне занятием малопочтенным, ведь чем дальше, тем больше дифференцируется само понятие «зритель». Иными словами — зритель зрителю рознь.

Самое важное, чтобы экранизируемый материал был результатом серьезного размышления режиссера об окружающей его действительности, чтобы замысел был сформирован самой жизнью, а скелет этого замысла обрастал живой образностью. Я терпеть не могу, когда экранизируют всякие придумки и эффектные вымыслы, призванные просто помочь скоротать зрителю досуг, а не заставить его задуматься или пережить подлинное эстетическое наслаждение, потрясающее душу.

Теоретики кино часто рассуждают о том, что кино — это равноправное искусство в сопоставлении с той же литературой. Но достаточно сравнить имена Пушкина, Томаса Манна или Достоевского с именами самых крупных кинорежиссеров, как становится ясной несоизмеримость такого сравнения.

Поэтому, мне кажется, современный режиссер должен заботиться о том, чтобы утвердить достоинство кинематографа, поднять его на уровень подлинного искусства, живущего по своим собственным, независимым законам. Не случайно часто говорят, что кино быстро стареет. Но ведь это просто означает, что мы делаем плохие фильмы! Лучшие фильмы Брессона, например, не стареют так же, как не может устареть «Преступление и наказание» Достоевского. Если стилистика фильма заимствована, продиктована модой, а не выработана с целью выражения собственного взгляда на вещи, естественно, она стареет. Когда говорят о современном языке в искусстве, то мне неловко и просто смешно. Так называемая «современность» в искусстве — это для меня поиски образности там, где ее искать не следует, то есть в области модного.

Работать над оригинальным сценарием для меня труднее, но и интереснее. От прочитанного есть более ясное ощущение целостности. Как будет выглядеть оригинальный замысел, представить труднее. Но представить себе заранее целый фильм, каким он будет, лично для меня задача фантастическая и неосуществимая. Я не верю режиссерам, которые говорят, что они заранее «видят» фильм. Мне кажется, что человек, который это утверждает, не понимает, чем он занимается и что такое кинематограф.

Я никогда не снимаю точно по написанному сценарию, я люблю, чтобы конкретное выражение замысла оформлялось во время съемок, на съемочной площадке, как бы самой жизнью. Собственное настроение, состояние актеров, природы подсказывают наиболее точное выражение для данного куска. Точно разыгрывать и излагать сюжет так, как он написан в сценарии, — это неправильный путь для кинематографа.

Совершенно не знаю, что у меня сегодня получится, но впервые ставлю перед собою задачу сделать фильм, не заимствуя ничего из других искусств. У нас на «Мосфильме» есть режиссеры, иногда высокопрофессиональные, которые снимают на пленку разные литературные сюжеты. Я не хочу сказать, что профессионализм — это плохо. Но мы как бы отделяем себя, свою жизнь от того, что называется «делать фильм». Мы — это наши друзья, свободное от работы время, хобби, отношение к жизни. А «делание фильма» — что-то отдельное от нас, способ зарабатывать деньги. И оно не имеет никакого отношения к нашей нравственной жизни, в каком-то смысле безразлично нашей душе. Хорошо еще, если при этом кино делается профессионально. Но просто профессионализм наглухо отделен от подлинного искусства, служение которому испепеляет художника. Реализуя замысел, он отдает свою жизненную энергию. В поэзии,

Андрей Тарковский и Олег Янковский на съемках фильма «Зеркало»

литературе, живописи, музыке множество тому примеров. В кинематографе дело обстоит иначе.

Поэтому я хочу, чтобы мой новый фильм равнялся серьезному жизненному поступку, судился по законам нравственной подлинности человеческой судьбы. Я хочу, чтобы фильм был для меня не способом заработать деньги, но реализацией души. Создавать на экране иллюзию жизни, не оплаченную собственной кровью и пóтом, означает гальванизировать труп. Каждое мгновение, запечатлеваемое для экрана, должно оплачиваться той же энергией, что и соответствующий этому мгновению жизненный поступок.

А сейчас так называемый «творческий процесс» в кинематографе носит характер какого-то странного, сомнительного в нравственном отношении времяпрепровождения. Не знаю, конечно, что у меня получится, — речь идет не о результате, а о моем намерении, стремлении подчинить свою жизнь задаче подлинной и возвышенной.

И меня удивляет, что ни один из критиков, которые вступали со мной в диалог, не задали мне мало-мальски серьезного вопроса относительно моих намерений, чтобы я мог убедиться, что, действительно, занимаюсь делом. Например, Цитриняк меня спрашивал: «Почему после «Рублева» вы сняли «Солярис»? Ну, что может быть бессмысленнее такого вопроса, если представить себе, что интервьюер, действительно, хочет докопаться до сути предмета, о котором ведет речь. Или самый распространенный вопрос: «А что вы этим хотели сказать?» Но ведь диалог может состояться только в том случае, если у самого

журналиста существует своя точка зрения, с которой можно согласиться или ее оспорить. Настоящий журналист — это как Жаклин Кеннеди, которая вошла к президенту журналисткой, а вышла женой. И я просто теряюсь, когда пресс-конференция сводится к вопросу: «А Наталья Бондарчук — это дочь Сергея Бондарчука?» Ну что это такое? Журналисты же вначале всеми силами добиваются свидания, а потом нагоняют на тебя такую тоску! Недавно звонит какая-то жеманная девица и просит об интервью, потому что она, видите ли, договорилась с Капраловым о статье в «Правде». Но я задал ей буквально несколько вопросов и понял, что она ничего не смыслит в фильме, что она кинематографически неграмотный человек. Поэтому сказал: «Не хочу, чтобы вы писали». Ужасно низкий уровень критики у нас.

Наверное, поэтому у меня сложились очень сложные отношения с критикой. Я ничего от нее не имею, кроме неприятностей, независимо от того, хвалят меня или ругают. Но ведь человек, который пишет об искусстве, сам должен быть личностью, и я должен понимать, кто он, зачем пишет, для кого, какова его собственная цель. К сожалению, мне никогда не приходилось читать о своих фильмах что-то такое, чего бы я сам не знал. Поэтому рецензии на мои картины всегда меня не удовлетворяли. Написать о фильме, что он талантливый или бездарный, — это еще не подлинная критика, как я это понимаю. Иногда зрители присылают мне письма, в которых фильмы анализируются гораздо интереснее и независимее, нежели в статьях профессионалов. Вот недавно один зритель написал мне, что «Рублев» — религиозная картина, и обосновал это очень серьезно.

Или, быть может, хорошие критики не хотят разменяться на статейки? Не знаю. Вот Моравиа, например, ругал «Иваново детство» в «Унита», но мне было интересно читать его статью, потому что за ней стояла личность со своей собственной аргументацией».

В этот же день Андрей, видимо, хотел проверить меня «на вшивость» и спросил с иронической поддевкой, какой кадр в «Солярисе» я считаю наиболее принципиальным. И был очень удовлетворен, когда я сказала, что это крупный план уха, и разразилась тирадой о том, как в макрокосмосе отражается микрокосмос, как совершенна микроклеточка бытия, пульсирующая своим собственным жизненным ритмом... И тогда Андрей подытожил мои слова: «Мне хотелось бы снять ухо так, чтобы как бы въехать в него и рассмотреть электронным микроскопом».

Обсуждение режиссерского сценария «Белый, белый день...» художественным советом объединения студии

Я немного опоздала и не записала фамилию первого оратора, но вот его слова: «Я так понимаю, что сцена Куликовской битвы нужна для того, чтобы подчеркнуть героизм поведения русских воинов? Мне кажется, что нужно изменить характер вопросов, задаваемых Матери ведущим, потому что сейчас создается назойливый, неприятный облик спрашивающего. Например, у меня вызывают сомнение такие вопросы: «Есть ли что-либо, чего вы стыдитесь? Желали ли вы смерти ближнему? Вы считаете себя общественным человеком?» и так далее[1]. Больше всего сомнения у меня вызывает разговор Автора с приятелем на ипподроме — получается как бы два финала».

Марлен Хуциев. Мне кажется, что поиски двух главных персонажей — самое сложное дело. И кто будет играть первое лицо?

Андрей Тарковский. Молодую Мать и врача-психиатра будет играть одна и та же актриса сорока двух лет. А первое лицо буду играть я сам.

М.Хуциев. Ты?! Вот по этому поводу я очень и заволновался. Слово «я» и понятие «автор» в художественном произведении — это разные вещи. Я это предполагал, но надеялся, что мои подозрения ложны. Не надо этого делать! Мне

[1] В первоначальном замысле Тарковского художественная игровая ткань картины «Белый, белый день...» должна была перемежаться кадрами документально снимаемого интервью с его матерью Марией Ивановной Вишняковой. Позднее Тарковский отступил от этой идеи.

трудно выразить, почему это сложно. Но я чувствую, что не надо. Автор произведения всегда больше, чем персонаж, то есть чем конкретный автор данного произведения. И по поводу объема интервью. Присутствие Вьетнама, Камбоджи пока кажется мне неорганичным. Мне кажется, что они введены только ради подтверждения «гражданственности». При этом, поверь, меня смущает не сложность твоего замысла, а совмещение в одном фильме личного ряда, выражаемого через прямое интервью, и игровых кусков — меня смущает их разномасштабность. Эта работа сложна еще и тем, что требует суровой и подлинной манеры повествования, а у меня сейчас возникает ощущение манерности.

Г.Рерберг и А.Тарковский на съемках фильма «Зеркало»

Михаил Швейцер. Сейчас перед нами первая в нашем кинематографе попытка создать жанр исповеди художника. Это разговор о себе, о непосредственно пережитом и рассказанном зрителю. И мне хотелось бы, чтобы эта попытка удалась и новый жанр действительно сложился. Ни в чем так не нуждается человек, как в исповеди, и сам он обязан человечеству исповедью. Но она подразумевает тайну, которая и представляет наибольшую трудность. Исповедь не должна и не может подвергаться разного рода «обкаткам», а сценарий фильма неизбежно будет им подвергаться. И еще я хочу сказать, что если Автором, Андрей, ты бу-

дешь сам, то это повредит задушевности и зритель будет развлекаться этим обстоятельством.

А.Тарковский. Только в Доме кино.

М.Швейцер. После переделок некоторые вещи стали, как мне кажется, более сглаженными, что в ущерб замыслу. Речь идет о том, что Автор прожил неповторимую жизнь, но эта неповторимая жизнь оказывается такой же, как у других, то есть в фильме должны быть найдены доходчивые для всех моменты, а если этого не будет, то все повествование станет холодноватым. Например, в истории с сережками нужно найти что-то такое, что становилось бы всеобщим, вызывало чувство оскорбления и боли.

Нина Скуйбина. Мне тоже не очень понятно, что такое Автор не в идеальном, а, простите за тавтологию, «смысловом» смысле. Не много ли закадровых голосов? Разберутся ли в них зрители? Правильно ли сейчас «разрезана» сцена ипподрома?

Владимир Наумов (*руководитель объединения*). Вопрос автору: как ты будешь снимать Мать? Для меня это очень важный вопрос. Твое непосредственное участие в фильме мне кажется просто невозможным — во всяком случае, лично я воспринимаю это, как нескромность, отсутствие такта. Если уж говорить о «тайне исповеди», то она и состоит в том, чтобы ее никто не слышал. А тут, с одной стороны, задействовано все человечество, с другой — сам художник в его буквальном физическом обличье, что мне, повторю, кажется очевидной бестактностью!

Снимать Мать скрытой камерой мне тоже кажется невозможным, это вопрос даже более этический, чем эстетический. В некоторых местах мне было просто неловко, неудобно. Например, когда возглашается: «Я понял, что мать бессмертна» и вы предстаете при этом в своем физическом обличье, то мне кажется это ужасным... Сила картины, ее настоящая личностность придут вместе с отделением себя от фильма — иначе это будет просто автобиография, никак не сопрягающаяся с масштабом замысла. Сейчас конструкция всего сценария завязалась недостаточно четко, есть очевидные диспропорции. Скажем, я не понимаю, в какой связи возникает Куликовская битва? Почему Рим? Это все нужно как-то внутренне обосновать или сделать это обоснование видимым и для нас. Есть ощущение произвольности и случайности материала. Есть перебор в «ожесточенной» сентиментальности.

А.Тарковский (*прерывает*). Ну и правильно! И прекрасно! А чего вы боитесь этого слова «сентиментальность»?

В.Наумов. Размотай, перенеси философию сцены продажи сережек из текста в визуальный ряд. А то сейчас взаимосвязь Сына и Матери, обусловленная виной самого факта рождения, выглядит очень туманно и далеко не бесспорно. Переведи комментарий в изображение.

М.Хуциев. Наумов произнес слово «бестактность». А для меня автор существует в более высоком смысле, это момент не этический и не нравственный. Дело не в том, что кто-то что-то знает или не знает. Ты-то сам перед Богом все знаешь, но если в фильме ты говоришь буквально от первого лица, то заранее можно сказать, что ты не сможешь быть до конца искренним. Лично у меня язык не повернулся бы многое сказать. Понимаешь, Андрей, я говорю тебе все это как друг.

А.Тарковский. Видишь, Марлен, как ты волнуешься. А я хочу, чтобы все волновались. Вы до конца не поняли, зачем я снимаю фильм. Это не исповедь. Но я имею право на такой фильм, потому что я существую, а не потому, что я талантлив или бездарен. Из ваших замечаний я ничего не понял, потому что то, что в моей работе самое главное, не понял никто и не принимается никем. И мне очень не понравилось, что сказал в своем выступлении Наумов об эпизоде Куликовской битвы. Между прочим, в литературном сценарии этот эпизод был точно таким же, но ты ничего не говорил.

В.Наумов. Говорил.

А.Тарковский. А Стукалова считает, что этот эпизод нужно вовсе исключить, потому что он экономически слишком дорог. Так что с точки зрения внешней все очень ясно.

«Зеркало». Алеша — Игнат Данильцев

В.Наумов. Я не против этого эпизода как такового.

А.Тарковский (*не замечая*). Но меня беспокоит, имеет ли право Стукалова решать вопросы творческие. А еще мне говорят о звонке из Комитета. Я вообще многого не понимаю из того, что происходит. Например, я не понимаю, почему со мною до сих пор не заключен договор по литературному сценарию.

Теперь возникает проблема: литературный сценарий оказывается более дельным, чем режиссерский. Но ведь это закономерно, потому что в режиссерском сценарии художественная ткань расчленяется. Вы интересуетесь, как будут связываться отдельные куски, эпизоды. Мы намечаем целый круг вопросов — на интервью, например, планируется десять тысяч метров пленки, которую потом будем резать и отбирать.

Каким образом интервью будет держать игровые сцены? Вопросы ведущей — это самое важное. Тогда возникнет проблема двух поколений, которые олицетворяются образами двух этих женщин и тем, что они открываются друг другу.

По поводу того, что, с вашей точки зрения, фильм носит экспериментальный характер. Думаю, что люди, занимающиеся искусством, лишены права экспериментировать за чужой счет. Но если я собираюсь снимать этот фильм, то это означает, что у меня есть некоторая внутренняя убежденность, что я должен его снимать.

Насчет предостережения об опасности впасть в манерность я что-то не понял, но учту и постараюсь этой опасности избежать.

Что касается Вьетнама и того, что интервью заканчивается на половине. Мне важно показать не жестокость хроники, а жестокую реальность наших воспоминаний. Важно, чтобы зрителю было понятно, что это мои воспоминания или воспоминания этой женщины. Все это может быть определенным образом колористически решено и снято рапидом.

Впрочем, могу сказать, что в связи с этой работой ни у одного человека нет столько сомнений, сколько у меня самого. Скажем, ипподром, задуманный так, что должен стать эмоциональным пиком всей нашей современной жизни, тоже вызывает у меня сомнения. У меня даже в запасе есть другой эпизод того же предназначения: это репетиция военного парада в ночь перед 7 ноября. Но нужно этот кусок сделать так, чтобы он был очень эмоциональным и воспринимал-

ся контрастно по отношению к остальному материалу. Здесь люди должны быть и объединены, и разъединены чем-то одним.

И последнее. Мы так горячо размышляем о долге художника, что искренне готовы вцепиться друг другу в глотку. Для меня этот вопрос элементарен — я могу только ошибиться.

В этом фильме решается большая творческая проблема — взаимоотношение автора и зрителя. Эта проблема существует, как бы мы от нее ни открещивались. И она вовсе не сводится к прямому контакту с публикой, она гораздо глубже, прекраснее и трагичнее. С этим глубоко сопряжена проблема типического. Я убежден, что рассмотренное как среднеарифметическое, оно никого не волнует. Типическое лежит в сфере личного, неповторимого опыта, которым я способен вызвать интерес у зрителя, если он поверит в то, что я ему *искренне* об этом рассказываю...

Мне надоело делать экранизации, рассказывать сказочки — когда я холоден и совесть моя спокойна. Такое отношение сводит кинематограф на уровень промышленности, и мы делаем «киношку». И пока мы не отнесемся к кинематографу как к своему личному поступку, ничего не изменится, положение будет оставаться прежним. Я сейчас хочу сделать кино, в котором хочу ответить за

«Зеркало». Мать — М.Терехова

свои поступки. Мы ведь не берем на себя ответственность прожить жизнь в работе. По крайней мере, я говорю это от своего имени.

Что касается пощечины, которую Мать дала Сыну, для меня значение имеет процесс взаимоотношений, результатом которого стала пощечина.

Я никогда не ругал вас за вкус. Вкусу нельзя научить. Все настаивали в свое время, чтобы я вырезал сцену с падающей лошадью в «Андрее Рублеве», и я вырезал. И очень плохо сделал. На мой взгляд, это разрушило эстетическое восприятие картины.

Я убежден, что только в липовом режиссерском сценарии все может сходиться. И я не верю в режиссеров, которые могут в сценарии описать все точно

так, как потом будет в фильме, — литература и кино слишком разные искусства. Нужно больше доверять режиссеру, а мне в ваших выступлениях слышится скепсис и только скепсис. И я против того, чтобы картину классифицировать как «исповедь». Ничего этого не надо. Это совсем другое.

Александр Алов (*руководитель объединения*). Мне кажется, что разговор, который у нас состоялся, воспринимается Андреем неадекватно. Все высказывались уважительно и предположительно. Для такого всплеска не было никакой почвы. Однако основания для не очень определенного обсуждения были — они в самой необычности, своеобразии сценария. Вы ведь сами, Андрей, еще многого не знаете, что естественно! Раздумья автора есть и в «Рублеве», где очень сильно авторское начало, и для этого, оказывается, вовсе не обязательно его собственное присутствие в кадре. Непосредственное появление фигуры Автора в кадре — и тем самым ее усиление — вносит переакцентировку в самую суть произведения. Раньше речь шла о бессмертии, о вещах оптимистических, а теперь все смещается...

Давайте посмотрим, каким лично вы окажетесь на экране. Ведь того мальчика, каким вы были когда-то в детстве, будет играть другой мальчик, так что, быть может, в конце концов понадобится и другой взрослый человек. Но представить себе вас на экране, с вашей манерой вести себя... Это же все измельчит! То же самое касается и Матери.

Для всех ясно, что «8 ½» — это исповедь, это откровение Феллини, но его самого нет в кадре.

А.Тарковский. «8 ½» — это исповедь? Феллини рассказывает там о себе, но при этом он не может быть сам собой. И это важно![2]

25 июля 1975 года

Сидя у нас дома на Ломоносовском, Андрей объясняется в любви к нам и к театру: «Мне скучно снимать фильмы. Я хочу делать спектакли, жить и умирать с ними. Мне никогда не было так противно снимать кино — оно так мало имеет ко мне отношения».

И так каждый вечер.

Август 1973 года, Тучково. «Белый, белый день...». Натурные съемки

В районе съемок Тарковскому арендовали деревенский дом, где он живет вместе с Ларисой, Тяпой, Лялей и Анной Семеновной[3], как обычно, не сливаясь с группой.

Тарковский сетует: «Никто не провел со мною в декорации время — ни на

---

[2] Творческая биография Тарковского, впрочем, как и других значительных советских художников, складывалась так бесконечно трудно, что всякая критика, всякое непонимание ранили чудовищно и принимались нами сразу в штыки. В те времена, сидя в комнате, где шло обсуждение, я изнемогала от сострадания к Тарковскому — возмущалась и негодовала рядом с ним.

Сама ситуация, при которой твои коллеги могут судить и рядить о твоем замысле и твоих намерениях — материях тонких и зыбких, только еще становящихся в тебе самом, — довольно сомнительна. Тем более что в данном случае обсуждение происходило у Алова и Наумова, художественных руководителей обьединения, в котором снимали «Зеркало». Так что замечания воспринимались не только как свободные размышления свободных художников, но и как возможное указание к действию. Поэтому любое замечание побуждало занять оборонительно-наступательную позицию его неприятия, на всякий случай. Перечитывая запись обсуждения теперь, то есть спокойными глазами, я вижу, что в выступлениях зачастую были высказаны довольно естественные сомнения, чаще всего, действительно, искренне высказываемые, — сценарий был далек от совершенства, и сам Тарковский до самого конца работы над этим фильмом метался в поисках единственно точного художественного решения.

Однако градус нашего тогдашнего существования был так высок, что любая капля чужих сомнений падала на наши мозги, точно на раскаленную сковородку, плавилась и испарялась в нашем воинственном неприятии всякого постороннего вмешательства. Это по видимости, а по сути... Кто знает, как все эти замечания в конце концов, потом, когда Тарковский оставался один со своими размышлениями, как они на самом деле влияли на его художественные решения, возможно, все же корректируя их... Скорее всего так. — *О.С.*

[3] Тяпа — сын Андрея и Ларисы Тарковских, Ляля — дочь Ларисы, Анна Степановна — ее мать.

закате, ни на восходе, ни в любой другой час суток, — чтобы обжить это место, сродниться с ним, точно знать, как оно выглядит, как меняется от освещения. Нет, никто...» «А вы говорите о творческих людях», — вставляет Лариса, видимо, намекая, что таковых не много в окружении Андрея. Только она.

Сегодня пробовали грим Тереховой.

11 августа 1973 года. Пощечина Сыну

На площадке Тарковский и Георгий Иванович Рерберг[4], оператор фильма «Зеркало», обсуждают, каким должен быть мост, который войдет в кадр. Андрей считает, что он должен блестеть. Рерберг соглашается: «Да. Вначале. А затем он должен сливаться с берегом, то есть нужно, чтобы его подкрасили».

Тарковский объясняет Рербергу, как должна выглядеть сцена, в которой Мать дает пощечину Сыну: «Она его ударила, и вот он стоит на крупном плане и не плачет. При этом он должен быть снят резко, а Мать уходит в нерезкость. Гоша, все в порядке? Найдено?» «Да», — отвечает Рерберг, глядя в глазок камеры.

Обсуждается сцена с сережками. Андрей объясняет, каким образом должны заходить в дом Мать с Сыном: «Вот здесь они вытирают ноги...» Но Рерберг выражает сомнение в необходимости снимать данный план на натуре: «Андрей, я бы все это снимал уже в павильоне. Уже пошла актерская смена». Тарковский продолжает настаивать на том, что сцену эту лучше снимать на натуре, на что Рерберг отвечает: «Но ведь за дверью ничего не видно, никто ничего не разберет».

Тарковский мечется по площадке, намечая новую мизансцену, пытается взглянуть на предстоящий кадр с разных точек зрения. «Может быть, мальчику взять стул и уйти?.. Нет, это будет слишком громоздко. Пускай лучше здесь стоит сундук, это органичнее в тысячу раз...» Пока Тарковский сомневается, Рерберг предупреждает: «Ты погляди в экспонометр, на глаз ничего не видно, а уже потемнело в четыре раза!»

Дошел черед до грима мальчика, Сына (то есть самого Тарковского в детстве), которого зовут Игнат. «Ну что это такое? Этот ребенок точно инфант. Его надо сделать зачумленным, с болячками, с потрескавшимися губами», — говорит Андрей. Обращается к актеру: — Сейчас ты идешь с матерью вдоль реки. Тебе не хочется, и ты сейчас такой нытик». Игнат в полном восторге от поставленной перед ним актерской задачи: «Во! Это как раз моя натура!» Тереховой выдают зажигалку-кремень, самокрутку с махрой, непритязательные атрибуты военного времени.

Холодно. Сыро. По реке стелется туман. Только что был дождь. Актерам смачивают волосы водой, ее разбрызгивают из клизмы, в которую воткнули головку от импортного деодоранта. Как говорится в России, голь на выдумки хитра.

12 августа

Сегодня подбирают грим Ларисе Тарковской, она играет роль женщины, которой Мать понесла продавать сережки. Андрей объясняет гримеру его задачу: «Мне нужно, чтобы в гриме ни в коем случае не подчеркивалась социальная характеристика этой женщины[5]. Я хочу, чтобы сохранилась живая фактура Ларисы, веснушки. Как у Лив Ульман».

Последнее время он часто вспоминает Лив Ульман. Она ему очень нравится и как актриса, и как женский тип, ему кажется, что Лариса похожа на нее.

Сегодня я попросила Рерберга сказать мне несколько слов о картине и о его впечатлениях от работы с Тарковским. Вначале он заартачился: «Нет-нет, еще рано и до конца неясно, как это все снимать». Но когда объяснила, что это мое интервью санкционировано Тарковским, то Рерберг согласился. «Ну, я-то думаю, что в связи с изобразительным строем картины все уже ясно. Мне кажется, что, может быть, сам Андрей еще сомневается в чем-то. Что же касается меня, то могу вам сказать, что во время съемок выполняю свою работу интуитивно и только потом могу ее проанализировать. В данном фильме нам

---

[4] В.Юсов отказался снимать «Зеркало» в последнюю минуту.

[5] «Эту женщину» ярко характеризует сестра режиссера Марина Тарковская в составленном ею сборнике воспоминаний «О Тарковском» (М., 1989).

важно добиться субъективного взгляда на мир, передать ощущение того, что видел в детстве, юности, видел недавно, вижу теперь. Но поскольку каждый видит мир по-своему, то, очевидно, эта картина снималась бы разными людьми по-разному. В данном случае наши взгляды — то есть мой и Андрея — должны совместиться и стать единым и субъективным авторским взглядом. Задача непростая. Поэтому чем дальше, тем труднее работать: мы все меньше радуемся. Нам нужно получить в изображении точный эквивалент ощущений, которые должны быть выражены скупо, без сантиментов. Это скупость, точно попадающая в цель. Если сравнивать Тарковского с другими режиссерами, с которыми мне приходилось работать, то могу сказать, что с ним все заранее гораздо тщательнее продумывается. Я думаю, что кинематографу Тарковского, по существу, претят «выдраенные», засушенные кадры, поэтому равновесие в каждом кадре «Соляриса» я считаю его недостатком. Должны быть и промашки, и ошибки в мелочах. Высчитанность, просчитанность во всем для Тарковского губительна.

Если сравнивать Тарковского с режиссерами, с которыми мне приходилось работать раньше, он мне кажется наиболее серьезным в своем подходе к проблемам, от идеи произведения и до самых мелких деталей, ее реализующих. Не знаю, что в конце концов у нас получится, но уверен, что нашармачка он не работает».

Сегодня ищут место на реке Вороне, где будут купаться Мать и Сын. Ассистенты Рерберга неловко толкают тележку с камерой, на что Рерберг реагирует резко и определенно: «Сейчас кто везет тележку, а? Чтобы сразу попал в нужную точку! Всё! Конец экспериментам!»

Снимают кадры сцены «Продажа сережек». Мать — Маргарита Терехова здоровается с Надеждой Петровной Лебедевой, которую играет Лариса Тарковская. Мать выходит из-за угла дома на исступленный шепот Сына: «Мам, там открывают...» Терехова, подходя к двери, спокойно, доброжелательно улыбается: «Здравствуйте»... Рерберг предлагает усложнить актерское состояние: «Я бы менял ее состояние: за углом она смешалась, а уже потом, повернув за угол, взяла себя в руки и внешне успокоилась». Андрей соглашается с Рербергом, а когда хочет что-то объяснить Игнату, то оказывается, что мальчик не нуждается в подсказках: «Да, я знаю, это такое состояние неприятное, когда в гости идешь и не хочется...»

13 августа

Сегодня Тарковский мне сказал, нервничая: «Сколько ни снимаешь фильмы, а все равно каждый раз кажется, что начинаешь все как будто заново. А первый брак... не знаю. Снимать фильмы — это мучение!»

Съемки разворачиваются крайне медленно. Я нахожусь в Тучково уже десять дней, и за все это время отсняты всего два кадра, собственно, один проход. С погодой удивительно не везет: вот и сегодня снова дождь. Выезд на съемочную площадку назначен на 10.30, а сейчас 11.00, но пока никого нет.

Наконец выехали на съемку. Сегодня собираются отснять несколько планов в доме у Лебедевых, куда Мать понесла продавать свои сережки. Тарковский, как всегда, добивается точности в деталях: требует, чтобы воду в тазу подгрязнили, чтобы землю вокруг дома полили, сам подкладывает рядом с тазом два куриных пера.

Сейчас будет сниматься сцена продажи сережек, такой, какой ее воображает мальчик. Рерберг спрашивает Тарковского: «Будем сначала разводить мизансцену или ставить свет?» «Одновременно. Надо посмотреть, что у нас получается», — отвечает Тарковский.

По поводу грима Ларисы Тарковской, хозяйки дома, между гримером Верой Федоровной и Рербергом возникает спор, который венчается его недовольством: «Слишком много мастеров собрались на одной картине!..»

Рерберг пробует поставить зеркало, чтобы добиться дополнительного светового эффекта. Тарковский сомневается: «Нет, Гоша, это не прочтется в кадре». «Прочтется-прочтется! — заверяет Рерберг. — А сейчас получается самый обыкновенный, то есть никакой крупный план с контровым светом. Вот посмотри. Видишь? Стандарт!» Заглянув в глазок камеры, Андрей соглашается.

Но поймать в кадре нужный блик света оказывается делом непростым — приходится долго и кропотливо повозиться. Андрей молчит, не вмешивается, посвистывает, меряет кольцо от нечего делать. Вдруг встает со своего стула, идет к Рерберу и предлагает ему закрепить свет на Тереховой. «Давайте сюда Риту! — кричит Рерберг и вскоре снова подзывает Андрея: — Есть! Сделано! Вот смотри!» Тарковский припадает к глазку камеры и восторженно тянет: «Краси-иво!» Но счастье оказывается недолгим: «По свету мне очень нравится, а по ракурсу нет. Хотя должно быть очень красиво. Идеально! Или, может быть, я не понимаю». Рерберг подводит итог: «Ну, не идеально, но какое-то ощущение все же поймали».

Ощущение это «ловили» около часа!

14 августа

Тарковский болтает с Тереховой в то время, когда ее гримируют: «Мне давно уже хочется снять кадр, как женщина плачет во сне».

«А вы это видели?» — интересуется Терехова.

«Да. Видел. И это, может быть, единственное, что женщина делает искренне, — смеется Тарковский и продолжает уже серьезно: — Вообще, в этом фильме я хотел бы запутать зрителя и характер героини точно не обозначать. Вот, например, как можно сделать начало: титры картины идут на фоне шторы какой-то комнаты. Женщина задергивает штору, но не прочитывается на экране до конца. Мы выезжаем с камерой в какой-то затрапезный переулок Замоскворечья[6], и фоном слышим разговор по телефону Сына и Матери. Причем нам интересна Мать, а не Автор. Позиция Автора прочерчивается в этой путанице характеров. Автор, например, рассказывает свою моральную позицию ведущей, с которой они находятся в квартире Матери и ждут ее прихода, а она все не идет. Что касается съемок «Хутора», то здесь мне все ясно, кроме экспозиции. А вообще, мне уже не нравится на этой речке все. Хочется чего-то такого!.. Ну, не знаю... Посмотрим...»

Итак, на сегодня точно известно, что будут сниматься следующие эпизоды сценария: «Сережки», «Приход отца с фронта», «Переделкино», «Мальчишка с военруком». И еще — «Авторский сон», это когда Автор возвращается на хутор, слышит голоса, но никого не может найти, тогда он садится на край колодца и ждет... Не напоминает ли этот сон соответствующие видения Исака Борга в «Земляничной поляне» Бергмана?

Будет интервью Ведущей и Матери[7].

Вместо сцены ипподрома, описанной в сценарии, решено снимать мальчика в квартире Автора. Терехова поправляет Игнату воротник, а потом уходит. Игнат остается один, бродит по квартире, смотрит на рыб в полувысохшем аквариуме. Вдруг слышит гром. Начинают трястись люстры. Игнат выглядывает в окно и видит, как на контровом свете идут танки. Он открывает дверь в другую комнату и видит там телевизор, Мишарина (сценариста фильма «Зеркало») и Ведущую. Они тихо разговаривают[8].

Терехова говорит о том, что Автор, то есть Тарковский, должен все-таки появиться в кадре. Но Тарковский отвечает, что функция Автора как бы перепоручена Ведущей. И продолжает: «Потом в эту комнату еще входит просто Терехова, актриса, и спрашивает: «А что, Мария Ивановна еще не пришла?» Потом начинает рассматривать фотографии, разбросанные по комнате, и говорит: «Я совсем на нее не похожа?» На что злобный голос Тарковского отвечает: «Конечно, похожа!» Мать будет появляться только в финале фильма, но не в документальном, а в образном качестве. Финал — это сон. Автор видит во сне Мать, и она становится старой, у нее седые волосы. А мальчик идет-идет куда-то... девочка... ему Мать моет голову... в кухне молоко закипает шапкой... «Мама, там молоко кипит!» Мать идет на кухню... Потом на мгновение мы видим заросший

---

[6] Тарковский родился в Замоскворечье, в Щипковском переулке, д. 26.

[7] Хочу обратить внимание читателей, как долго не отступал Тарковский от идеи прямого интервью со своей собственной матерью Марией Ивановной Вишняковой.

[8] Теперь мы знаем, как сильно трансформировалась в конечном варианте фильма и эта сцена!

фундамент дома... И потом впервые лицо Марии Ивановны, она берет детей и уводит их в поле... Потом Отец лежит на траве с соломинкой во рту, рядом с ним сидит молодая Мать, и голос Отца за кадром: «Ты кого хочешь — мальчика или девочку?» А она запрокидывает голову и плачет...»

«Только мне кажется, что пепелище — это уж очень прямо в лоб», — высказывает свое сомнение Терехова.

«Это если будет сентиментально, — говорит Тарковский. — Но это должно быть не сентиментально, а страшно! Видно, без авторского голоса здесь не обойтись. Важно, что старая Мать уводит их как можно дальше от развалин. И Автор, например, говорит: «Какое счастье оказаться во времени, когда нас не было, когда еще все было возможно». А слезы Матери — это как бы счастье, если идти по смыслу, но в свете того, что мы знаем о ее жизни, совсем наоборот. Вот только как бы все это с Ермашом уладить: а то ведь мне нужно как-то деликатно сказать фильмом, что лучше бы и вовсе не рождаться. Но в то же время если эта мысль будет читаться в лоб, то все наши усилия будут напрасны, это будет просто пошло. Нет, здесь нужен трезвый авторский текст. Впрочем, не знаю.

Во всех сценах на реке есть что-то пустое. Не знаю, как найти нужную интонацию. Пока что получается чистый импрессионизм, а он-то мне менее всего нужен[9].

Вообще, мы с Гошей решили, что эту картину нужно снимать на крупных планах. Сейчас в материале с Солоницыным есть что-то пронзительно неповторимое. И Толик в этой сцене залудил, и Рита в полном порядке. Никто не поймет, о чем эта сцена, но она *точно* отражает определенный момент из жизни человека. Вот так бы всю остальную картину снять!

Мне хочется ввести еще одну сцену в фильм: у нас в саду была печурка, и мама что-то на ней готовила. А мы с сестрой сидели в кустах, и, как только мама отошла, мы выскочили, схватили фарш, который она готовила, и снова спрятались в кусты. Мать пришла обратно, фарша нет, начала нас звать. Такой совершенно звериный должен быть эпизод. Для детей в нем что-то есть, но вот для матери? Не знаю.

И дом лучше отснять, но интуиция мне подсказывает, что снимать его нужно очень лаконично, никакого импрессионизма. Пока все кадры, связанные с домом, носят проходной характер, а это неверно.

Вот у Форда в «Гроздьях гнева», казалось бы, вполне сентиментальная идея в сцене, когда героев выгоняют из дому и они сжигают все старое и ненужное, но Форд уходит от сентиментальности, рисуя все происходящее с жестокой натуральностью. Гениальный режиссер! Вроде бы и слезы должны быть, а героиня нет, не плачет!

А мы пока что-то все не туда снимаем. Надо избавляться от сантиментов. Надо, чтобы сами люди все отыграли».

В это время мы подъезжаем к съемочной площадке. Рерберга пока нет. Моросит дождь. Андрей вместе со вторым оператором начинает разводить сцену, которую предстоит сегодня снимать: у порога дома разговор Матери и Лебедевой. «Здравствуйте, — смущенно начинает Мать, когда дверь открылась, — у меня к вам маленький дамский секрет». «Ну, проходите», — не слишком любезно соглашается хозяйка дома.

И вдруг неожиданный возглас Тарковского: «И все-таки кино не имеет ничего, ну ничего общего с литературой! Это нам всем голову задурили про литературную основу...»

Беседа с Тарковским об изменениях, намеченных в процессе работы над фильмом

«Итак, теперь игровые куски мы будем прослаивать документальными кадрами. Это будет военная хроника, довоенная. Первый полет на стратостатах в Испанию 38-го года и т.д. От прямого интервью с Матерью я отказался — вме-

[9] То, что менее всего было нужно самому Тарковскому, наиболее убедительно воздействовало потом на зрительный зал: моя коллега Нея Зоркая так сказала мне после просмотра «Зеркала»: «Андрей ошибся. Ему нужно было снимать простую, хронологически последовательную картину о детстве. А он навертел временной пласт — сейчас так уже никто не снимает!»

сто этого будут совершенно новые игровые куски, часть из них посвящена довоенным годам на хуторе, часть выражает кризис в личной жизни Автора.

Изменен весь эпизод в типографии: акцент перенесен на взаимоотношения Матери и ее подруги, а чисто социологические вопросы запрятаны более глубоко. Две подруги — это женщины, вырванные из своей среды и посаженные на чужеродную им почву. У них будет такой разговор, в котором никто ничего не будет понимать, — такие две безумные женщины.

Остаются «Сережки», военрук, которого играет Назаров, Переделкино (встреча с Отцом), сон с крынкой молока. А пролог будет совершенно другим.

Вместо интервью вводятся пять новых эпизодов, выражающих в основном авторскую линию, но самого Автора на экране не будет.

У Феллини есть фильм о том, как он не смог снять картину. Мы хотим сопоставить искусство и жизнь в философском, а не эстетическом значении. Главным образом, вся эта тема должна возникать через Автора, его нравственное отношение к жизни и к искусству.

Единственное, что я сейчас могу утверждать с уверенностью, — фильм, который мы сейчас снимаем, не будет иметь никакого отношения к традиционному кинематографу, построенному на изложении сюжета, рассказа. События в их последовательности сами по себе не будут иметь никакого значения. Смысл всего должен возникать из сопоставления эпизодов прошлого с авторским отношением к этому прошлому и жизни как таковой. Этот фильм должен быть подобен сну, в котором человек ощущает себя старым, ясно осознает, что жизнь прошла и самый важный водораздел им уже пересечен.

Если по аналогии с данным замыслом вспомнить «8½» Феллини и «Земляничную поляну» Бергмана, то мне кажется, что они «горят» на том, что вводят Автора в кадр как нормально действующее лицо. Но присутствие Автора в кадре сразу же, независимо от замысла режиссера, делает фильм сюжетно-повествовательным.

«Зеркало»

Наш фильм — это некий процесс. Человеку однажды пришло в голову, что он стар, что пора о душе подумать! В Бога он был бы рад поверить, да не может. И вот он понимает, осознает, что все главное было в детстве, а все, что было потом, это суета сует. Но сам фильм — это не просто воспоминания Автора. В фильме должен быть отражен процесс созревания фильма, его замысла, а самого фильма как бы и не будет. И причина тому — материал, на котором он строится.

Несмотря на то что в сценарии все меняется, думаю, что Ермаш все-таки останется доволен, так как не будет сниматься интервью с матерью. Пусть начальство почувствует себя счастливым.

Чтобы было понятнее — во всем игровом куске о войне, по существу, нет сюжета, он определяется авторскими взаимоотношениями с материалом.

А вообще, кто знает, как это все будет. Откровенно говоря, пока что у меня все разваливается. Сейчас я просто говорю о том, что в фильме все окажется не так, как в сценарии. Раньше параллельно с ответами Матери на вопросы интервьюера возникали картины прошлого, обусловленного свойствами памяти Автора, его взглядом на те же самые события. Теперь этого не будет. Теперь в центре фильма — размышления Автора о Боге, о смысле жизни, его попытки понять, для чего человек живет.

В этом фильме, как бывает в литературе, главным героем станет Автор. Материал эпизодов рассчитан на то, чтобы он воздействовал не сам по себе, а лишь в контексте и сопряжении с авторским отношением к этому материалу.

Я хочу сделать картину о том, как человек, однажды проснувшись и взглянув на себя в зеркало, вдруг испугался. Он понял, что жизнь его прожита, что ничего не сделано, и если раньше перед ним была вечность, то теперь уже все оказалось позади. Но главное даже не в этом, а в том, что возник страшный вопрос: зачем все это было, зачем вся эта жизнь? Например, раньше герою казалось, что он талантлив, а теперь он понял, что обладает лишь средними способностями. Раньше ему казалось, что он понимает, что такое бесконечность, что такое вечность, а теперь он не ощущает в себе возможность верить в Бога. Точно у него вдруг все отняли, как будто все куда-то кануло, а без идеалов жить невозможно. Вот он и воспринимает искусство как способ зафиксировать эту вечность в образе, в некоей условной, иллюзорной форме.

Он ощущает свое существование как топтание на месте, как тщетную попытку остановить мгновение и таким образом соприкоснуться с вечностью. Мы делаем фильмы о человеке без Бога, о человеке, который ощущает свое неверие как трагическую потерю. Причем эта трагедия должна выражаться на очень простом материале, на самых элементарных вещах и простых персонажах: это собственное детство Автора, его биография, чувство долга и ощущение невозможности этот долг возвратить.

В фильме будут очень важны слова, авторские монологи, прямо выражающие авторскую мысль, авторские размышления. Что касается игровых сцен, то в них не должно быть ничего двусмысленного, все должно быть просто, как в жизни, без всякой символизации. Некоторые персонажи фильма — это просто обычные люди, существующие в реальности и играющие на экране самих себя. Персонажи должны мешаться, и должны быть моменты, когда не очень понятно, кто есть кто. Если бы мне удалось здесь еще кое-чего добиться... Ведь сценарий написан уже пять лет назад, конечно, за это время многое трансформировалось. Трансформировалось до такой степени, что я подал в ВААП заявление, чтобы мне снова заплатили за сценарий 100 процентов.

Но если материал фильма будет на том же уровне, что сейчас, то нас ждет грандиозный скандал».

29 октября

Ехала на студию в монтажную, где работает Тарковский, монтирующий сейчас хронику, и размышляла о том, что, рассказывая о съемках того или иного фильма, мы часто пишем о глобальных замыслах, о сюжете, но не пишем о тех мелочах, из которых складывается повседневная работа, из которых состоит фильм и в которых, в конце концов, гнездятся его идеи.

Сегодня монтируется кусок хроники, в которой полные солдаты переходят

озеро Сиваш, таща за собою плоты с пушками. В одном из планов пушка медленно сползает в воду, а ее пытаются удержать. Андрей обращается к своему постоянному монтажеру Люсе Фейгиновой: «Закончить нужно крупным нейтральным планом, а затем дать панораму на Сиваш». «Может быть, горящей машиной?» — спрашивает она. «Нет, это будет инородным куском. Вообще, было бы хорошо хронику ввести сразу, как шок, — может быть, после игрового куска дать плавающий труп, снятый хроникально?». «Труп и плавающие деньги, — подхватывает Фейгинова, — а лошадей оставим для перехода к следующему кадру». «Труп — это точно! — соглашается Тарковский. — А лошадей, думаете, хватит для перехода?»

Далее, просматривая хронику, Андрей комментирует: «Это ерунда, банальный план, как из «Новостей дня». Видите ли, есть кадры, которые действуют, а есть кадры, которые только разбавляют ситуацию. Вот здесь все хорошо, все точно, здесь вся вода «отжата» до конца, но мы еще не достигли ритма. Ритма не хватает».

Интервью Тарковского, подготовленное для журнала «Молодой коммунист» о взаимоотношениях художника со зрителем

«Честно говоря, меня не волнуют мои взаимоотношения со зрителями. Я делаю свое дело, а вокруг него складывается определенное общественное мнение, однако критики, которые в силу своей профессиональной предназначенности должны были бы облегчать осуществление контакта между художниками и зрителями, увы, этого не делают.

Существует категория зрителей, которых я уважаю и ради которых делаю свои картины. Они пишут мне письма, они стараются понять, что же такое кинематограф. К сожалению, я узнаю о них только по их письмам, которые зачастую для меня интереснее, чем статьи профессиональных критиков.

Думаю, что во всем мире зрители делятся на снобов и потребителей. И такое расслоение и у нас, и за рубежом — результат состояния самого кинематографа. Причем эта проблема не кажется мне социологической или чисто финансовой, это проблема прежде всего духовная. Пока государство будет рассматривать кинематограф как статью дохода, будет чрезвычайно трудно создавать подлинное кино. Мне понятно, когда в условиях Запада продюсер хочет заработать на фильме, так же как на любом товаре, — в этом негативная сторона западного развития. Но когда я убеждаюсь в том, что в нашем государстве происходит то же самое, у меня возникает множество недоумений и вопросов. Более того, на Западе существует альтернативный коммерческому клубный прокат серьезных фильмов, о которых можно получить квалифицированное мнение критиков, опубликованное в прессе. А у нас в результате многолетних дебатов по поводу клубного проката фильмов был создан только один на всю страну кинотеатр «Иллюзион» в Москве, где можно увидеть классику кинематографа.

Но как бы драматично ни складывались взаимоотношения художника и зрителей, он не может и не должен спешить им понравиться — иначе будут нарушены естественные связи с собственным замыслом и путями его реализации. Художник должен быть верен только своим собственным ощущениям.

Понравиться зрителю любой ценой, ценой уступок ему — позиция, порочная для художника. Нельзя контролировать себя, желая кому-то угодить, нужно быть просто максимально искренним.

Я никогда не дорасту до аудитории Рязанова или Гайдая. Но их фильмы — это местечковый товар (та же коммерческая продукция на Западе делается на более высоком профессиональном уровне). Поэтому, не создавая действительных художественных ценностей, они на мировом рынке неконкурентоспособны.

Я оказался в странной ситуации, когда надо мною стоят чиновники и требуют от меня картин, сделанных на потребу массовому зрителю, обвиняя меня в зауми, в малодоступности моих картин. Однако я воспринимаю самого себя человеком из толпы — я вырос в том же обществе, что и зритель. Но проблема, встающая между зрителем и художником, двуедина: с одной стороны, художник

надеется получить зрителя, которому его внутренний мир был бы сродни, а с другой стороны, зритель, не находящий своего художника, оказывается, по словам поэта, «безъязыким».

Существует огромное количество необоримых факторов, соединяющих художника с временем, его современниками и сверстниками из самых разных социальных слоев. В этом смысле режиссер полностью зависим от этих контактов, от этих связей, поэтому он имеет все основания верить и надеяться, что его фильм кому-то нужен.

Своего зрителя я уважаю, и, конечно, мне приятнее было бы иметь как можно большее количество своих единомышленников, но своих настоящих единомышленников, ради которых я обязан быть верен самому себе. О своем зрителе я думаю. Более того, я осознаю свою ответственность перед ним, но я никогда не буду стоять перед толпою, о которой писал Пушкин в своем знаменитом стихотворении, в позиции «чего изволите?». Отсутствие контакта аудитории с определенным художественным произведением может стать поводом для размышления о проблемах этой аудитории и не обязательно о проблемах художника.

Апелляция к мнению толпы как к истине в последней инстанции — это ложная демократия, фальшивая либеральность, то и дело означающая в наших условиях полное пренебрежение верхов действительными интересами большинства.

Когда о моем фильме говорят, что он «замечательный, но незрительский», то это означает, что ему выносят приговор, а я оказываюсь как бы в стороне от «столбовой дороги» развития советского искусства, каким-то никчемным довеском, паразитом, делающим свои картины для самого себя на народные деньги.

Меня не устраивает также успех моих картин у так называемых «левых», инспирированный лишь скандальной атмосферой их запрета[10].

Но все же мои работы существуют, и я смею надеяться, что они тоже имеют свою подлинную зрительскую аудиторию. Поэтому меня чрезвычайно угнетает, когда прокатом ставятся всяческие препоны на пути *моего* фильма к *моему* зрителю. Прокат моих картин, как правило, организован несерьезно, а то и просто безобразно. Я получаю огромное количество писем, свидетельствующих о том, что люди просто не могут их посмотреть, хотя, к счастью моему, очень хотят.

Если подобная организация проката не следствие злого умысла[11], то, по крайней, мере следствие непрофессионализма прокатчиков. Конечно, прокатчикам проще работать с фильмом, где под общий гогот зрительного зала Моргунову вставляют в задницу шприц. У моих картин нет ни серьезной рекламы, ни настоящей прессы, нет широких дискуссий, которые сопровождали бы их появление на экране. В этой ситуации я остаюсь один на один со своими проблемами. А ведь именно в нашей стране существует такая огромная киноаудитория, что каждый художник может рассчитывать найти своего зрителя.

Нельзя считать, что, скажем, 16 миллионов, заработанные моей картиной, это ничто в сравнении с 200 миллионами, полученными от какого-то другого фильма. За этими 16 миллионами тоже стоит огромное количество людей.

Совершенно ясно, что со зрителями можно и нужно работать, нужно проводить серьезные социологические исследования. Но кому это сегодня нужно? Кто хочет смотреть правде в глаза?

«Иваново детство» прокатывалось у нас на детских сеансах, а к «Солярису» сделали такую чудовищную безвкусную афишу, за которую нужно просто дисквалифицировать».

Продолжение следует

[10] В силу такого рода установок Тарковский и был по-настоящему одинок, не принадлежа ни «правым», ни «левым», одинаково презирая и тех, и других.

[11] А это, конечно, был злой умысел!

Фридрих Горенштейн

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН

Домашние ангелы

ЭЛЕГИЯ

Это было совсем недавно, под Рождество 2001 года. Мы с Фридрихом ехали по сверкающему яркими гирляндами Кудаму. Казалось, весь Берлин высыпал на улицы. Горенштейн только закончил сценарий «Унгерн». У меня в руках долгожданная папка. Внезапно Фридрих запел громким сипловатым тенором. Это было совершенно неожиданно и даже как-то неестественно. В маленькой замкнутой коробочке «гольфа» сильным резким голосом он пел старые белогвардейские песни. Песни подлинные, не какой-нибудь там попсовый «Поручик Голицын»... Романтические, искренние, о благородстве, о любви, о воинском братстве, о России. «Я запишу их вам на кассету, когда начнем делать фильм, — сказал он, — их никто уже не знает». Я был поражен тем, что он запел. Этот суровый, совершенно не склонный к сантиментам человек, беспощадный к самому себе и окружающим, нетерпимый к любому проявлению конформизма, разошедшийся по этой причине с многими друзьями по литературному и киношному цеху. Даже о тех, кого он любил, с кем связывала духовная и творческая близость, даже о тех, кого уже нет, с кем разлучила смерть, он говорил так, будто вчера поспорили, поругались, недоговорили... Вот с Тарковским вместе придумали сценарий «Гамлет» и так и не сделали фильм. Смерть при этом — как досадная помеха, как обидная и временная размолвка. Фридрих был полон энергии, в прекрасной творческой форме, строил планы, один роман заканчивал, начинал новый... Говорил, что переживет всех своих врагов. А кто же враги? Я никогда не слышал от него яростных монологов о власти, расстрелявшей его отца и выдворившей его на чужбину. Врагов он видел в тех, кто продал или проболтал свой талант. Читайте пьесу «Споры о Достоевском», этот саркастический памфлет о либералах-шестидесятниках. Его максимализм многих отпугивал. Я как-то спросил: «Почему в ваших статьях в берлинском «Зеркале» вы кроете походя того и того-то, люди ведь талантливые?» «Потому и крою», — был ответ. Закрадывалась мысль: а не завидует ли он чужому признанию, чужому успеху? Нет, не завидовал. Не того был масштаба. Этот крупный человек слишком высоко ценил призвание писателя, он ненавидел литературную попсу, тех, кто засоряет мысли и души. Ему казалось, что его, Горенштейна, не печатают, потому что рабы легкого успеха, литературные растлители всё заняли, не оставили ему места. Американские, немецкие, французские переводы не в счет — не для них писано. О Горенштейне в Берлине хлестко сказал Андрон Кончаловский: «Прозябает в ожидании Нобелевской премии»...

Спрашиваю: «Что сейчас пишете?» «Веревочную книгу». — «То есть?» — «Во времена Сервантеса «Дон Кихота» вывешивали на

веревке на рынке. Бестселлер, по-нашему». — «И о чем?» — «О жизни». — «А о ком, кто герои?» — «Много... Булгаков... Мне с ним хочется поспорить. Сталин, Хрущев...» — «Опять Сталин, дался вам этот душегуб». — «Что вы о нем знаете? Он не родился душегубом. Он безумно любил свою жену, это после ее смерти он продал душу дьяволу... Вот о Гитлере написал... Он был неудачник, женщины его презирали, никто не покупал его рисунки... Он въехал в историю как король неудачников...» Цитирую весьма приблизительно, по памяти. Дома в Берлине у Фридриха десятки старых книг, сотни страниц, переписанных в библиотеках, он ничего не придумывал, искал факты, находил и выстраивал замысел неожиданно, парадоксально. Ему органически претила банальность, расхожее место. Он никогда не пел в унисон, отдельный был человек, не для хора. «Начнем работу над «Унгерном», приеду в Россию, поживу пару месяцев в каком-нибудь волжском городке». Скучал не по Москве — по русской провинции. Сценарий так и не купили. Видно, эта эпическая драма, этот русский апокалипсис не ко времени. Слишком мощный замысел для нынешнего нашего кино.

Фридрих приехал в Москву под Новый год на конгресс по Достоевскому. Я встретил его в аэропорту и не узнал. Этот крупный, грузный человек превратился в высохшего старика. Признался, что болен, но немецким эскулапам не доверяет, в Москве врачи лучше. Милый Женя Лунгин отвел его к лучшим специалистам. Приговор был беспощаден — рак. От Фридриха диагноз не скрыли. Он встретил известие с невероятной стойкостью. Человек, всю жизнь получавший удары судьбы и никогда не терявший мужества жить и писать, верил, что и это испытание преодолеет. Бродил по Москве, заглядывал на рынки, которых нет в его Германии и где тот самый народ, как ему мерещилось, из глубинки, из волжских городков. Выступил блистательно на конгрессе, вызвав аплодисменты высоколобых достоевсколюбов со всего мира. Надышался морозным московским воздухом и сказал на прощание: «Я хотел бы жить полгода здесь, полгода там...» Я-то знал, что наши объятия были воистину прощальными.

Далее стремительный отсчет времени в берлинском госпитале. Я звонил каждую неделю. Фридрих с нежностью говорил о жене Инне и сыне Дане, которые вернулись в его жизнь и окружили его заботой. В его голосе слышались тепло и не свойственная ему ранее мягкость.

Последний раз я говорил с ним за три дня до его смерти. Фридрих ругал себя за то, что не слушал врачей, и тем самым объяснял ухудшение своего состояния. Отчаяния не было, он верил в свои силы, верил, что выкарабкается. Сказал: «Я надиктовал небольшое эссе «Домашние ангелы». Голос слабый, говорил тихо... я не понял. «Ну, о четвероногих ангелах, ну как ваша собака, о детях, о наших домашних ангелах. Вам пришлют, постарайтесь напечатать...»

На следующий день врач объявил ему, что прекращает химиотерапию, с немецкой беспощадностью велел готовиться к смерти. Фридрих спросил: «А как? У Хемингуэя был пистолет, он застрелился... А мне что делать?» И больше ни слова. Он умер через два дня, тихо, во сне, на руках жены и сына, завещав нам «Домашних ангелов». Это небольшое произведение полно мудрой нежности и тайны. Заглянув в вечность, он поведал нам о тайне жизни. Прочтем и воздадим должное этому ярчайшему таланту и мудрецу.

Александр Прошкин

Памяти моей кошки Кристи и кота Криса.
Долгой жизни сына Дани

Я видел смерть; она в молчанье села
У мирного порогу моего.

А.С.Пушкин. «Элегия»

Хочу объяснить, почему в это маленькое лирическое стихотворение в прозе, проникнутое грустным настроением, также включил наивный, смешной фольклорный материал алмазиков-самородков моего сына Дани в его ангельском возрасте. Звери, особенно домашние животные, близки к ангельской логике детей, но до самой старости своей — если они до старости доживают — так и не надевают вериг разума. Их мышление скорее напоминает не труд, а игру. Над ребенком, пока он пребывает в ангельском возрасте, так же как и над зверем, не висит проклятие Отца-Создателя в поте лица добывать хлеб свой, и потому им дано счастье играть наподобие алмаза, рассеивая свет вокруг себя. Нам с веригами, которым недоступна такая игра, приятно и радостно разрешение этих наших домашних ангелов, двуногих и четвероногих, принять в их игре участие, хотя бы в качестве ассистента или наблюдателя. Даже спящий ребенок или зверь рассеивают свет. Даже когда домашние ангелы сердятся, капризничают, кусаются, свет этот не исчезает. Потому так пусто и тускло становится в доме, когда свет этот меркнет, потому так особенно тяжелы становятся вериги разума, не хочется ни с кем себе подобным говорить, а разумные слова утешения — лишь соль на рану. И становится понятно, что речь — не награда, а наказание, как труд. «В поте лица твоего будешь есть хлеб», — сказал Родитель. В поте лица надел человек на себя вериги разума и узко стягивающие обручи логики. В Эдеме человек был свободен и от разума, и от логики. Тяжесть разума и узы логики удручают еще более, чем трудовой «пот лица». И если есть от этих вериг и этих уз какое-нибудь облегчение, то оно исходит от домашних ангелов, двуногих и четвероногих.

Первое познание, которое получили Адам и Ева от дерева познания добра и зла, — это познание своей наготы. «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания». Зверь, так же и домашний, спокойно без стыда ходит нагой, как и ребенок в раннем младенчестве не стыдится натуральной наготы. Конечно, двуногий домашний ангел, в отличие от четвероногого, постепенно начинает идти родительским путем грехопадения, обретения веры и уз. Однако где-то около трех лет, обретя речь, он все еще сохраняет в этой речи светосияние, алмазную натуральную чистоту, и доля труда еще незначительна, а доля игры велика. В то же время пусть небольшая, но доля труда в мышлении ребенка дает и нам, трудящимся и обвешанным веригами разума, приобщиться к светосиянию ребячьего мышления и через это светосияние хоть как-то приблизиться к умственной игре наших четвероногих домашних ангелов.

Удрученные веригами разума и скованные узами логики, по крайней мере, те, кому удается познание «пота лица» в его самом простом, примитивном виде, обнаруживают вне Божьего проклятия, обозначившего смысл человеческого существования поле Эдема, бессмыслие и мечутся в поисках смысла вне «пота лица». Они проламывают себе головы философскими камнями разных теорий или просто принимают снотворные таблетки, чтобы убежать от бессмыслия жизни если не в смерть, то в сон. Для зверя, как и для ребенка, смысл жизни — жить. Поэтому так печально, когда этот смысл теряется. Но ребенок теряет его, вырабатывая логику взрослости и идя путем грехопадения, а зверь — только вместе с жизнью. Звери приходят и уходят домашними ангелочками, и пустоту, создавшуюся после их ухода, невозможно заполнить ничем, их потеря невосполнима. Конечно, возможны новые дети и новые звери. Однако это уж проблема библейского Иова, так волновавшая и приводившая к богоборческим настроениям Достоевского. Это спор на пари меж Богом и сатаной о богобоязни человека и земных узах. Будет ли человек по-

прежнему славить Бога, если отнять у него все, в том числе и детей. Этот спор выиграл Бог. «Господь дал, Господь и взял... да будет имя Господне благословенно!» За такое богобоязненное терпение Иов получил новых детей. Не знаю, может, сказывается мой возраст, но у меня, пожалуй, спор мог бы выиграть сатана. В данном случае мне ближе богоборческая горечь Достоевского, чем терпеливая проповедь Иова. По крайней мере, отнят у меня был четвероногий домашний ангел, который, в отличие от предыдущей ангелицы, был далеко не ангельского характера... Отнят был молодым красавцем, тогда как ангелица уже тяжело больной старушкой. Тогда в горечи потери, не как Иов славит Бога, а как старый атеист Достоевский, хотел поставить под сомнение справедливость сотворенного Богом мира. Большеголовый, он был полон мыслей, которые хранил при себе, и когда, может быть, по дурной своей профессиональной привычке, я доверяю интимное бумаге, делаю личное публичным, только влажность глаз и сухость сердца несколько оправдывают мою несдержанность. Я понимаю, что по этим строкам могут скользить и пустые глаза, чуждые глаза, насмешливо-глупые глаза. Это цена публичной профессии. Однако эти глаза — пустые, чужие, насмешливо-глупые, даже враждебные — так и уйдут, ничего не взяв, ибо у их владельцев нет тех органов, которыми можно взять принадлежащие нам чувства. Все останется нам: и чувства, и слезные строки. Слезы и смех, потому что смеховой мир близок к слезному. Недаром ведь смеются до слез или смеются сквозь слезы. Мир домашних ангелов, мир детей и зверей — это мир карнавальный. Пока есть в доме маленькие дети, пока есть в доме звери, мы живем среди карнавала. Однако не того людского маскарадного карнавала, который связан с балаганной комикой и цирком, а карнавала серьезного и философского. Если еще Платон считал собаку самым философским животным в мире, а Рабле призывает на примере такой собаки, которая с благословением разгрызает кость ради капельки мозга, быть мудрым в общении с жизнью, то мне на примере общения с моими домашними ангелами остается лишь добавить, что мир кошачий отличается от мира собачьего все-таки некоторой повернутостью в общении с человеком. В собачьем мире человек более господин, стремление к общению исходит более от собаки, тогда как в кошачьем мире наоборот, и тем кошачий мир ближе к миру ребячьему, с его настойчивым стремлением к независимости и самостоятельности.

Литературовед Бахтин, исследователь карнавальности в литературе и жизни, привлекая меня издавна, в то же время вызывал раздражение, отраженное в старых блокнотах. Раздражение чрезмерное и, наверно, несправедливое, не всегда для меня ясное. Теперь же, после определенного моего кошачьего опыта, мне кажется, я не принимаю некоторые моменты в Бахтине, как и некоторые моменты в Достоевском, который для Бахтина вершина и мерило всех проблем, которых он касается, по той же причине, по которой я не люблю, а вернее, жалею дрессированных зверей. Мне ближе мир ребенка и зверя, схваченный не относительно и незавершенно в идеях Бахтина и Достоевского, а абсолютная, фольклорная, лубочная завершенность Евангелия. Если бы кот Крис мог прочесть Рабле, то он мог бы выразиться, как Пантагрюэль, что настоящая проповедь Евангелия должна совершаться чисто, просто и полностью, то есть, как я понимаю, без философских комментариев, фольклорно и лубочно. Ангелица Кристя была святая, она ушла из жизни тихо. А кот Крис был богоборец, он боролся со смертью. При жизни, мне кажется, что умный Крис, если бы он умел говорить, высказывался и задавал бы вопросы, как ребенок в ангельском возрасте. И теперь, когда тяжкие дни потери ушли в прошлое, мне хочется дивиться его голосу, произнесенному устами Дани, моего сына, в надежде, что эти разговоры успокоят.

«Детский рот жует свою мякину», — писал Мандельштам в одном из последних предсмертных стихов. Мякина детских слов всегда серьезно смеховая, объединенная с карнавальным фольклором. Карнавал же фольклорен, как пишет Бахтин, и опирается на опыт, правда, еще недостаточно зрелый, и на свободный вымысел. Я по своей плюшкинской привычке собираю издавна в блокноты если не все, то многое, что под руку попадется. Много там хлама накопилось за долгие эти годы. Но есть среди хлама и большие для меня ценно-

сти. К таким ценностям и «мякине детских слов» относятся необработанные Данины алмазики. Вот эти ангельские разговоры.

Год 83-й. Дане два года и восемь месяцев. Гуляю с ним. Вдруг он останавливается и нечто долго внимательно рассматривает у себя под ногами. На земле лежит грязный, затоптанный пакет.

— Что это? — спрашивает у меня.

— Не знаю. Какой-то грязный, затоптанный пакет.

Даня какое-то время молчит, размышляя. Потом поднимает голову и уверенно мне объясняет:

— Это бандиты конфеты кушали.

Кушает овсяную кашу. Кушает, кушает и захныкал.

— Что такое, Данечка?

— Каша не кончается.

— А что ты хочешь кушать?

— Сафоль.

Так он фасоль называл.

Я сижу пишу. Даня:

— Мама, тебе надо купить очки, чтобы ты работала, как папа.

Играет. Одна игрушка падает со стола.

— Подними игрушку, Данечка!

— Нет, он умер. Упай.

Смотрит по телевизору мультфильм об индейцах.

— Мама, я хочу быть индейцем.

— Нельзя, Данечка, индейцем надо родиться.

Ко мне:

— Папа, ты хочешь быть индейцем?

— Нельзя, индейцем надо родиться.

— Мама, папа хочет быть индейцем.

— Нельзя.

— Мама, знаешь, кем я хочу быть, когда вырасту? Леопардом.

Даня немного подрос. Смотрит на календарь.

— Какое сегодня число, Данечка?

— Сегодня десятнадцатое число.

Смотрит по телевизору итальянский фильм «Они шли за звездой». Мечи, кольчуги.

— Папа, знаешь, где такая жизнь, как по телевизору? В Америке.

Играется слоником и динозавром.

— Это друзья? — спрашиваю я.

— Нет, они не виделись. Этот, — показывает на слоника, — сейчас уже, а этот, — показывает на динозавра, — раньше.

Смотрит по телевизору развалины Древнего Рима и Греции.

— Это все было под песком.

— Откуда ты знаешь, Данечка?

— Песок у этих людей был. У них не было ни кофт, ни штанов. У них были только платки. Они были в платки завернуты.

Даня еще подрос. Год 1985-й. Одевается сам перед прогулкой. Возится с курткой. То в один рукав, то в другой. В конце концов куртка оказалась надетой задом наперед. Зад спереди, застежка-молния сзади.

— Что ты, Данечка, делаешь?

Сердито:

— Куртку надеваю, не видишь?

Год 1986-й начался с того, что Даня съехал на санках с горы в Пройзен-парке и уда-

рился о дерево. Сломал левую ключицу. Чудом не ударился головой. Бог помог. Его возили к хирургу. Мать поломала ноготь, морщится.

Даня:

— Ты должна пойти к хирургу и сказать, что поломала ноготь.

Даня уже учится.

— Папа, смотри — это буква «зибен»

Считает по-немецки до двенадцати.

После двенадцати:

— Айн унд цванциг... фир унд цванциг.

Дане по ошибке разрешили смотреть фантастику для взрослых, и он так испугался космической черной дыры, что не мог спать, и матери пришлось сидеть возле него, пока не заснет. Причем несколько вечеров подряд.

— А когда тебе минет двадцать лет, тоже надо будет возле тебя сидеть?

— В двадцать лет я уже про черную дыру забуду.

Даня стал христианином из чисто утилитарных соображений. Его мать такая же верующая христианка, как я ортодоксальный еврей. Но она пожелала его крестить в кирхе Святого Людвига возле нашего дома. Я не возражал. Я спокойно отношусь к обряду, ибо обряд вообще утилитарен и к вере имеет такое же отношение, как обертка к товару. Во времена Стены и Западного Берлина в церкви Святого Людвига, французского короля, французы устраивали свои праздники. Военный конный конвой в красочных костюмах выстраивался перед церковью. Из французской оккупационной зоны приезжали на торжественную службу. Приезжали французский комендант и прочие начальники. Оркестр играл «Марсельезу». Зеваки смотрели. В этой церкви крестили Даню. Это было сделано для того, чтобы Даня мог поступить в католическую школу рядом с нашим домом на Людвиг-Кирх-плац, которая считается хорошей. Я присутствовал при крещении. Священник, узнав, что мы из России, сказал мне, что он немного говорит по-русски, поскольку жил раньше в Восточном Берлине. Он писал там реферат-абитур по книге Горького «Мать» и по книге Островского «Как закалялась сталь». Вот какой священник крестил Даню.

Даня рассматривает картинки — детское иллюстрированное издание «Жизни животных» Брема.

— Мама, der Lowe может летать и плавать?

— Нет.

— Schade! Жалко.

Мне:

— Это хищник. Он не виноват. Его Бог таким сделал. Бог виноват.

Кушает жареную курятину.

— А куриную косточку можно в землю посадить?

— А что вырастет, Данечка?

— Курочка.

Двадцать пять лет я жил с кошками. Жил кошачьей жизнью. Эта жизнь сильно повлияла на меня. Кажется, у Флеминга: «Никогда не говори «никогда». Однако в обозримом будущем я буду кошачий сирота: у меня больше нет сил. Велико мое грехопадение. Велика моя вина, и теперь с особой силой через личную вину чувствую вину человечества за жертвенную роль зверя в построении человеческой цивилизации. Этот грех на всех, даже на детях. Это самый страшный грех после съеденного в Эдеме яблока. На зверях двуногие совершенствовали свою жестокость. Японцы, этот технократический авангард падшего человечества, уже готовятся к жизни без зверей. Придумали электронных домашних животных с электронными ласками. Скоро они придумают электронного Бога и электронных ангелов. Может быть, и электронных детей. Звери и растения про-

тестуют против этого порядка своими болезнями и смертью, дети — своими наивными и смешными вопросами.

Даня смотрит на географическую карту. Ему объясняют: «Это земля, это море». «А где небо?» — спрашивает Даня.

Вот именно, где небо? Смешные детские протесты.

Даня начал изучать цифры. Мать за что-то сердится на него.

— Я все за тебя делаю. Ты сам ничего не делаешь. Ты ноль.

— А ты один, — отвечает Даня.

— Один больше ноля, — говорит мать.

— Тогда ты ноль, я один...

Дане восемь с половиной лет. Захотел написать рассказ. Все приготовил: бумагу, ручку. Тему придумал. «Раумшифф» — «Космический корабль». Но написал только одну фразу по-немецки: «Es fliegt ein Raumschiff» — летит космический корабль. Больше ничего не написал. Спросил мать:

— Почему я не могу, а папа пишет?

— Папа, перед тем как писать, пять-шесть книг чужих читает. А Даня не читает.

Тем хотела убедить, чтобы он читал, а не смотрел телевизор. Даня читал, как все дети, американизированно — «Лаки Лук», «Звездные войны», все хуже говорил по-русски, все лучше по-немецки. Однако все-таки говорил и даже писал. На день рождения он подарил мне блокнот, прикрепив к нему бумажку с надписью прыгающими печатными буквами: «Для папа».

Даня вырос и полюбил Кафку. Сам полюбил. Никто его к этому не принуждал. Я в его восемнадцатилетнем возрасте о Кафке даже не слышал. Прочел и рассказы Достоевского, прочел некоторые мои книги. По-немецки, конечно. На день моего рождения подарил мне Кафку по-русски — «Дневники и письма». Не думаю, что смотрит по телевизору глупую американщину — «Звездные войны» и прочее. Мы теперь не живем вместе. Тогда смотрел, собирал картинки с Лаки Луком и все еще играл своими игрушками.

Как-то, рассердившись, решил уйти к другим родителям. Оделся, взял свой чемоданчик, сумочку с картинками и сказал:

— А игрушки я оставляю. Если у вас будет другой ребенок, пусть он играет моими игрушками.

Он не ушел тогда. Он ушел на несколько лет позже и то не по своей воле. Впрочем признаюсь, я не жалею. Семья стала плохой, а плохую семью надо разрушать. Плохие семьи калечат детей, приучают их к лжи и даже еще хуже. Наши отношения испортились в Данином подростковом возрасте. Даня преодолел, и тут скорее его, а не моя заслуга. Сколько в этом возрасте падших ангелов.

Менее всего я хочу сейчас быть сентиментальным. И не потому, что я не люблю сентимент. Старый добрый друг Голливуд, святочные рассказы... Достоевский: «Мальчик у Христа на елке»: Мама! Мама! Ах, как хорошо тут, мама! — кричит ей мальчик и опять целуется с детьми, и хочется ему рассказать им поскорее про тех куколок за стеклом. — Кто вы, мальчики? Кто вы, девочки? — спрашивает он, смеясь и любя их. — Это «Христова елка», — отвечают они ему. И т.д.

Нет, для истинной скорби это слишком мармеладно. Видел я в старом немецком журнале святочную картинку. Бедная бездомная девочка сидит на снегу, прислонившись спиной к фонарю. Возле нее какие-то обломки детских игрушек, в руке сухая палка вместо елки, на ногах стоптанные башмаки, вдали горят огни теплых квартир, ей недоступных. Но с неба спускается мальчик в ночной рубашке, босиком, с нимбом вокруг головы исходящими лучами. И выше силуэт женщины в хитоне с крыльями и несколько ангелов с крыльями и надпись: «Cristkinds Weckruf» — зов христианского ребенка. Не по этой ли картиночке написал свой святочный рассказ Достоевский?

«На то я и романист, чтоб выдумывать», — заканчивает он. «Но я романист, и кажется, одну «историю» сам сочинил». Наверное, так и есть. Но сентиментальность святочных этих историй всегда одна и та же, они похожи друг на друга, потому что они перекликаются между собой чувствами, в которых вместо скорби дутый пафос. Такие истории бедных голодных детей хороши после сытного ужина, после кофе хочется еще чего-нибудь сладенького, даже желательно немного поплакать.

Однако сентиментальные слезы быстро высыхают. Эти слезы выглядят смешно. Для подлинной же скорби такие истории кощунственны. Нет, мне не сентимент нужен, а эпос. То, что по-немецки называется «Herzentod», в прямом переводе — смерть сердца, по-русски — сердечная тоска.

Дети и звери — домашние ангелы. Но дети вырастают и перестают быть детьми, а звери остаются домашними ангелами до конца.

Даня родился 13 августа 1980 года в 22 часа 25 минут. Вес три и семь десятых килограмма, рост — 52 сантиметра. Сейчас его рост 1 метр 90 сантиметров. Долгой ему жизни и хороших ангелов-хранителей.

Ангелица Кристя появилась у меня в трехмесячном возрасте в 1975 году. Умерла 15 декабря 1990 года. Крис родился 6 апреля в Берлине, умер в июне 1999 года около полуночи, как богоборец. Кристя умерла тихо во сне. Крис лежал в углу неподвижно, бессильно. Но вдруг встал, подошел к двери и у входа умер. Куда он хотел уйти — не знаю.

Пусть эта маленькая элегия будет им маленьким мавзолеем, который я буду посещать, пока жив.

19.6.1999 г.

P.S. Я написал это в печали и спрятал на более чем два года. Теперь эта печаль посветлела.

Слава Богу. Святые печали со временем светлеют. Теперь я решился достать рукопись, кое-что в ней дописал, дополнил, конечно. С увлажненными глазами.

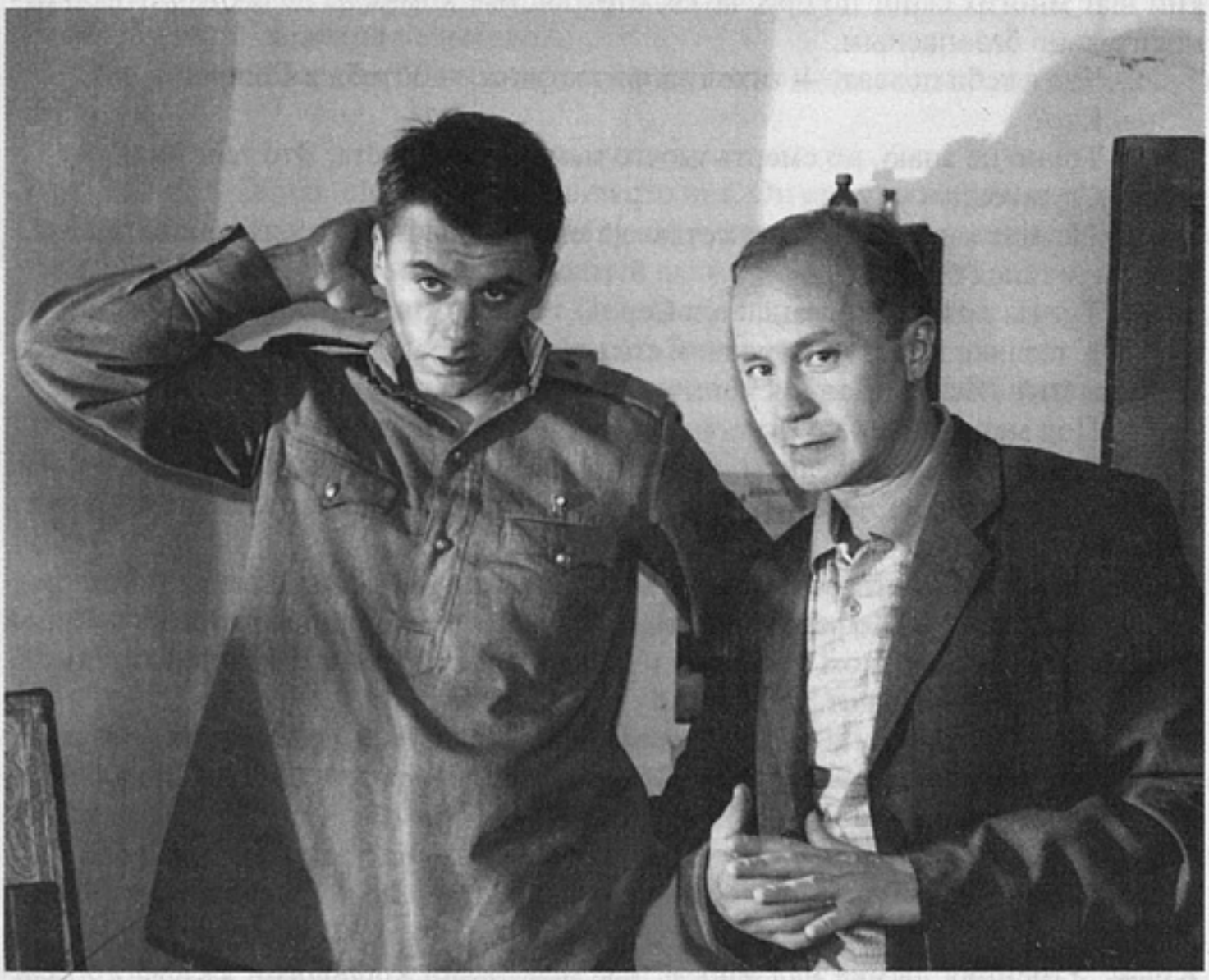
Дополнено 27.9.2001 г.
Продиктовано 8.02.2002 г.

Публикация Е.Тирдатовой

С Ц Е Н А Р И Й

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

Водитель для Веры



«Водитель для Веры», режиссер П.Чухрай

1962 год. Ленинские горы, вдали высотка университета.

Статный сержант в парадной форме, опершись на борт машины «Чайка», позирует перед фотокамерой. Он то заложит руку за спину и отставит ногу в сапоге, то обопрется о дверцу, то присядет перед сверкающим радиатором.

Роскошные формы «Чайки» явно рождают в нем чувство причастности «к высшим сферам». Из автомобильного приемника слышна ритмичная песенка, и сержант небрежно пританцовывает твист.

Морг. Край простыни отдернули, под ней в полумраке обнажились окаменевшее лицо и грудь покойника.

— Вот, — патологоанатом указал генералу Серову на темно-синий рубец. — След от шнура, на котором он повесился. Других следов насилия на теле не обнаружено.

Он снова набросил простыню.

Серов кивнул на его слова мрачно, несколько формально. Постоял мгновение и направился к выходу.

Черный «ЗИМ» генерала Серова, оставив позади площадь Дзержинского, проехал вниз, свернул направо, к Кремлю.

За стеклом промелькнул шагающий к мавзолею взвод почетного караула, и машина въехала под своды Спасских ворот.

Теперь Серов стоит в кабинете своего давнего приятеля, тоже генерала, начальника кремлевской охраны.

— Когда прилетел? — спрашивает хозяин.

— Сегодня.

— Как в Крыму?

— Тепло.

— Выпьешь? — Хозяин достает из шкафчика бутылку армянского коньяка.

Они пьют, не чокаясь.

Поставив опустевшую рюмку, хозяин со значением крутит пальцем, указывая на потолок и стены.

Они продолжают разговор на плацу, вблизи марширующих курсантов. Четкий шаг многих сапог по брусчатке, отрывистые команды делают разговор относительно безопасным.

— Что я тебя позвал, — тихо говорит хозяин. — У тебя в ГБ враг.

— Кто?

— Точно не знаю, но смерть твоего майора неспроста. Это тебе знак.

— Сгущаешь.

— Не мог он, как баба, в петлю да еще в кабинете, в служебное время... Ну застрелился бы...

— Тут ты прав, — соглашается Серов.

— К гадалке не ходить! И зачем его от тебя забрали да еще в Москву? За какие заслуги?.. Ясно, под тебя копнуть.

— Под меня, Коля, копнуть непросто, — усмехается Серов.

Он смотрит, как курсанты, шагая по двое в ряд, вскидывают прямые ноги, замирают на мгновение... Лица румяные, черты славянские, в глазах «верность начальству».

— Надо придумать, зачем ты ко мне приезжал, — размышляет хозяин.

— Да мало ли? Шофера сменить, к примеру. Не отдашь вон того? — Серов показывает подбородком в сторону «Чайки», где статный сержант-водитель аккуратно протирает капот.

Водитель поймал на себе взгляд Серова, «ответил» приветливо, но улыбнуться не посмел.

— Зачем он тебе? — продолжил хозяин.

— Отдай. Переводом.

— Бери.

Крым. Утренняя дымка над морем, над военными кораблями в Севастопольской бухте. Приморская набережная пронизана солнечным светом.

Генеральская дача.

Ходит вверх-вниз спина. Взмокшие напряженные мышцы. Новый водитель генерала Виктор резко и ритмично отжимается от пола.

На пороге его тесной комнатки останавливается женщина с ведром и щеткой. Она молодая, дебелая, ситцевый халатик плохо сходится на загорелой груди. Прислонившись к косяку, рассматривает нового шофера. Насмешливо ждет, когда он устанет.

Но Виктор упрямо «работает», не подает виду, что ему мешает ее присутствие. Наконец поднимается. В прямом мужском взгляде вопрос.

— Уборка. Меня Лида зовут.

Он стягивает полотенце со спинки кровати.

— Действуй, Лида.

Проходит в дверь, чуть задев бицепсом ее выпирающую грудь.

В тесном туалете над умывальником он шумно бросает воду себе в лицо, под мышки. Дверь открыта, чтоб было светлее и не душно. Лида курсирует в коридорчике за его спиной. В поцарапанном зеркале он перехватывает ее короткие взгляды.

Через пару минут Виктор выходит во двор. Утреннее солнце слепит сквозь ветки магнолии и еще чего-то южного.

Из зарослей от каменной ограды за ним наблюдает охранник в штатском. Второй такой же торчит на въезде, у кованых ворот. На дорожке пара прыщавых матросиков, покуривая одну сигарету на двоих, уныло красят кирпичный бордюр.

Виктор останавливается у гаража. В распахнутом ангаре мерцает никелем «ЗИМ» с откидным верхом.

Виктор выкатывает автомобиль. Ловко размотав шланг, моет машину с чувством, с удовольствием.

Потом с таким же удовольствием ест на «барской» кухне. У плиты — широкий зад пожилой поварихи Зинаиды. А уже знакомая нам Лида в наколке и белом передничке, проходя мимо, сдвигает с грязной тарелки в тарелку Виктора горку черной икры. На его удивленный взгляд поясняет:

— Доешь. У хозяина не пошло...

Она ловко ставит на поднос тарелку с горячим и уносит завтрак в большую столовую.

Здесь генерал Серов, один за огромным столом. Он сидит в майке, ест сардельки и запивает их сладким компотом из сухофруктов. Над ним нависла в тяжелой бронзовой раме копия картины «Девятый вал».

В кухню к Виктору заглядывает Савельев, офицер-адъютант. Он немолод, жидковолос, всегда в штатском. Он делает Виктору знак.

Виктор входит за ним в столовую. Генерал не поднимает глаз от тарелки.

— Устроился?

— Так точно.

— Ты пока отправь его за Верой. — Это генерал уже Савельеву.

Дорога от дачи петляет над морем. Несколько раз ее преграждают шлагбаумы с армейскими патрулями. Вдали виден Севастополь, город военный, закрытый. Это чувствуется во всем.

Проскочив по набережной мимо цепочки пионеров, Виктор подкатывает к зданию больницы и по ступеням с облупленными львами легко взбегает к парадному входу.

В пустынном вестибюле никого, только в окошке регистратуры стакан с чаем струит легкий парок. Виктор заторопился, наткнулся на нянечку.

— Я за больной Серовой.

— Она уже вышла... Вещи возьми.

Он хватает сумку и бегом к выходу. На ступенях у львов приостановился. В «ЗИМе» на заднем сиденье сидит молодая женщина и холодно рассматривает Виктора.

Мощный автомобиль катит легко, бесшумно, только шинами шуршит. Виктор украдкой поглядывает в зеркальце.

На вид Вере года двадцать четыре. Глаза голубые, тонкий накрашенный рот, реденькие волосы взбиты в прическу «бабетта», но это не лишает лицо миловидности. Вера поглядывает вперед и, похоже, на что-то сердится. Их взгляды пересекаются в зеркальце.

— Не прощу себе, что вас прозевал... — говорит Виктор с оттенком вины. Вера смотрит с недоумением. А он продолжает: — Мой принцип — «все должно быть четко». У нас взводный был в Москве, разводящий в мавзолее Ленина... Так он говорил: «Лучше с бабой недоспать, чем на пост опоздать». Это

грубо, но я с ним согласен. Поэтому мой кумир — Гагарин... и частично Экзюпери.

Вера ничего не поняла, но почему-то насупилась.

— Потише, солдат, — недовольно говорит она, имея в виду дорогу.

— Сделаем, — он слегка сбрасывает скорость. — Вообще-то, я сержант. Меня Виктор зовут. И мне велено во всем вам помогать...

— В чем? — холодно спрашивает она.

— Ну там... выполнять ваши желания... Охранять. Мало что? Вы ж молодая, красивая.

Вера, глядя в водительское зеркальце, наталкивается на его взгляд, нервно поправляет челку.

«ЗИМ», пролетев по набережной мимо колонны моряков, притормаживает на светофоре. Моряки настигают «ЗИМ», как обрушиваются. Они шагают вплотную за открытым Вериным стеклом и выкрикивают песню-считалку.

Лиц не видно, слышны хриплые голоса. Торсы, мужской армейский запах и загорелые, вразмашку, кулаки.

Вера поежилась, ее явно тревожит, волнует их неожиданная близость...

Автомобиль вырывается вперед. Вера переводит дух, достает из сумки плоскую коньячную бутылочку, украдкой делает глоток и снова перехватывает в зеркале быстрый взгляд.

— Что! — Она вызывающе вздергивает подбородок.

— Не понял... — Виктор изображает недоумение.

— Что ты? Все в зеркало?

— Случайно. Не обиделись?

Вера смотрит строго.

— Я на обслугу не обижаюсь. И на будущее, солдат, рот открывай, когда спросят. Ясно?

— Так точно, — безмятежно отзывается Виктор.

Охранник открывает ворота и сладко улыбается «хозяйке». Она его не замечает.

Виктор останавливает «ЗИМ» у клумбы.

— Ближе, — хрипло приказывает Вера.

Он с недоумением смотрит через капот. На пути к ступеням тележка со скошенной травой.

— Ближе, — с досадой повторяет Вера.

Виктор осторожно подъезжает на метр.

Вера секунду медлит и выходит, как в холодную воду. Чувствуя спиной взгляд Виктора, кривобоко ковыляет к лестнице и поднимается по ступеням. Она, оказывается, хромая. И это довольно заметно.

Дождавшись, пока она исчезнет, Виктор вносит ее сумку в дом.

Комнат много, коридорчики между ними темные, путаные. На Виктора наталкивается Лида.

— Оставь здесь. — Она забирает сумку так, что руки их чуть соприкасаются. — Бра надо починить.

— Чего?

— Светильник.

С отверткой и выключателем «клизмочкой» Виктор находит в темном коридоре испорченное бра. Не снимая со стены, разбирает. Из боковой двери полоска света и негромкие взволнованные голоса.

— Это допрос?! — Верин голос.

— Отвечай, я ж все равно узнаю, — тихо настаивает генерал.

— Пожалуйста. Аборт.

— Что?

— Аборт... Только врач не взялся, сказал, что уже поздно.

Виктор замирает в своем полутемном углу.

— Та-ак... — внятно говорит генерал. — Приехали.

Виктор поспешно отступает из коридора.

Дочь и отец в кабинете.

— Кто? — продолжает допрос генерал.

Вера упрямо молчит.

До этого генерал собирался на службу. Стоит у стола расстегнутый, потрясенный. Свисающая с лампочки липучка от мух раздражает, мешает.

— Я спрашиваю: кто?

— Никто! Не помню... Хлыщ один.

Отец, не подумав, дает ей оплеуху. Липучка цепляется за его рукав. Генерал трясет рукой, пытаясь отклеить. Вера зло смеется.

— Не паясничай, — сквозь зубы цедит отец. — Лучше сама скажи! Кто?

— А кто первый посмотрел! Или ты думал, на меня запись, с моими-то данными?

Отец теряется.

— Данные нормальные. Он еще за счастье почтет. Но мне надо знать! Это что — шутки?!

— Ладно, — сдается Вера, — майор Крайков. Твой зам. Доволен?

Генерал бледнеет.

— Ты нарочно? Знаешь, что его уже нет...

А в темноте коридорчика стоит Савельев и, рассматривая собственные ногти, внимательно слушает эту тихую перепалку.

Генерал уставился в пол, резко махнул рукой.

— Все! Времени нет. Гуляй!

Вера подчиняется охотно, почти весело.

Проковыляв к себе на второй этаж, она с вызовом врубает магнитофон «Яуза» и под «Твист эгейн» Чеби Чекера начинает раздеваться.

Совершенно голая, останавливается у зеркала, внимательно разглядывает чуть оттопыренный животик. Потом берет с трюмо большие ножницы и, зажав в побелевших пальцах, приставляет острием к животу...

А генерал выходит на высокое крыльцо. Под доносящуюся из верхнего окна музыку садится в «ЗИМ» рядом с Виктором. Савельев проворно ныряет на заднее сиденье.

Вера, уже в халатике, выпивает рюмку коньяку и, поставив ее на подоконник открытого окна, встречается взглядом с Виктором. «ЗИМ» отъезжает.

Дорога от дачи петляет над морем. Вдали, на холмах, открывается Севастополь. Генерал старается отбросить мрачные мысли.

— Давно водишь?

— Еще до армии, товарищ генерал.

— Ну а после что намерен?

— Цель у меня. В военную академию, в высший командный состав.

Савельев на заднем сиденье иронично хмыкнул. Но генерал воспринял серьезно, солидно кивнул.

— А мать, отец?

— Он детдомовец, — вставляет Савельев, которому хочется показать осведомленность.

— Не женат?

— Никак нет. Успею, как говорится, — усмехается Виктор.

— Правильно, не торопись, — хвалит генерал.

Генерал по длинным коридорам штаба округа проходит в свою приемную.

Ожидающие приема полковники, майоры поднимаются, как по команде. А референт тут же устремляется за шефом в кабинет.

— Позвони в госпиталь, вызови вот этого. — Серов протягивает бумажку. — И сразу ко мне.

А Савельев и Виктор расслабленно ожидают в машине у ведомства. Мимо по залитому солнцем тротуару ходят девушки в модных нейлоновых блузках. Их загорелые плечи и ноги притягивают взгляд. Тихо нашептывает в приемнике Эдита Пьеха: «Где этот город...»

— Слушай, а ты какую музыку любишь? — без интереса спрашивает Савельев.

— Элвиса Пресли.

— Он же вроде устарел, — выказывает познания Савельев.

— Да. Но мне нравится. А так твисты люблю. И советскую, конечно.

— Ну, это ясно, — соглашается Савельев.

В это время в кабинете генерала — врач. Он волнуется, сидит у стола неуверенно, как на жердочке, и постоянно поправляет очки.

— ...Я ж не знал, что вы не в курсе, — оправдывается он.

— Мог бы поинтересоваться. — В голосе генерала слышится гнев.

— Да мне в голову...

— Ладно! Что можно сделать? — перебивает Серов, смотря на врача своим обычным тяжелым взглядом.

— На таком сроке? — Врач нервно пожимает плечами. — Даже при удачном, прямо скажу, исходе... бесплодие грозит.

— А может, вам квалификации не хватает?

— Мне?! — Доктор уязвлен. — Вы серьезно, товарищ генерал? Да я двадцать лет смотрю... куда вам смотреть не положено! Я учился в Москве, у Либермана! Вы спросите про меня. Спросите! Вам скажут.

Генерал выслушал эту тираду, уставившись в стол. Повисла тяжелая, угрожающая пауза.

— Н-ну, ладно, — наконец говорит генерал. — Тогда пишите.

Он решительно подвигает врачу лист бумаги.

— Что? Зачем? — пугается доктор и отодвигает лист. — Зачем так официально? Пожалуйста, я сделаю, раз вы настаиваете! Прикажите только!

Генерал поморщился, снова подвинул бумагу.

— Пиши, что ребенку надо.

— Кому?

— Ребенку. Ну там, пеленки, витамины...

Врач вздыхает с заметным облегчением. С готовностью хватает ручку.

— Прежде всего... вашей дочери... не пить, не курить. Плавать очень важно! Из-за ноги у нее искривление таза, роды будут трудные...

Савельев и Виктор по-прежнему ждут в машине.

— Устаешь? — Савельев лениво вычищает грязь из-под ногтя.

— С чего, товарищ капитан? Бак залил и крути баранку в темпе румбы.

— Молодец.

Савельев тянется к приемнику, делает музыку чуть громче.

— Поручение тебе будет, Витя. — Он поднимает на Виктора прозрачно-хрустальные глаза. — Информировать органы, кто что сказал, что сделал...

Они изучающе уставились друг на друга.

— И про товарища генерала?

— Про всех. Обычная формальность, но с нас требуют. Напишешь там... так, мол, и так... Усек?

— Так точно. — Виктор не робеет. — Только... можно, я устно?

— Это почему?

— Много ошибок делаю, — смущается Виктор.

— Ошибок? — строго переспрашивает Савельев и неожиданно улыбается. — За ошибки двойки буду ставить!

Врача уже нет. Серов, нажав кнопку, вызывает адъютанта, говорит недовольно.

— Где личное дело Крайкова! Сколько ждать?

— Изъято, товарищ генерал.

— Кем? Кто?! — Генерал сердито вперился в референта.

Референт взял на себя смелость красноречиво промолчать. Генерал сам понял ненужность своего вопроса.

Раннее утро. В дымке дальние холмы. Ходит вдоль дачной ограды охранник-топтун.

Вера резко садится в кровати. Она всю ночь была в своих мрачных мыслях, а решение так и не приняла. Наткнувшись глазами на чашку недопитого кофе, она в ярости сметает ее со стула. Чашка летит в стену. На светлых обоях бурое пятно.

Ходит вверх-вниз спина, влажные напряженные мышцы. Это Виктор ритмично отжимается в своей комнатке.

Щетка метет по полу, женские ноги останавливаются у самого лица Виктора. Лидин насмешливый голос:

— Как спалось?

— Скучно.

Он продолжает качаться.

— Хозяина отвез?

— Само собой.

— Тогда прервись. Помощь мужская нужна.

Виктор распрямляется, берет ее за талию.

— Окажем.

— Но-но! — Лида со смешком отпрянула к двери. — Жду...

А Вера все еще сидит в кровати, закрыв лицо руками.

В саду на перекладине — одежда генерала.

— Накинь.

Лида набрасывает Виктору на плечи парадный китель, тяжелый от медалей и орденов, принимается чистить одежной щеткой. Награды приятно позвякивают.

— Тебе идет.

— Считаешь? Значит, дослужусь.

— Долго ждать, — усмехается она. — Хотя... Женись на дочке, враз майора получишь.

— Да ну? — с холодком подыгрывает Виктор.

— А чего? Сплошь и рядом! Тебя ж специально взяли. Не знал? Или тебе хромая не подходит?

Лида стоит почти вплотную, смотрит с вызовом. Но на этот раз Виктор на вызов не отвечает.

Лида хмыкнула. Сняла с него тяжелый китель и, покачивая бедрами, пошла в дом. А он, прежде чем уйти, тронул золотой погон и покосился на Верино окно.

Вера, уже одетая, торопливо спускается в столовую, наталкивается на Лиду.

— Вы куда? А тефтели? Зинаида для вас старалась.

— Времени нет. — Вера спешит в ванную. — Скажи этому дебилу...

— Кому?

— ...чтоб машину подогнал. И чтоб быстро!

Лида бросает на нее короткий, по-женски внимательный взгляд.

«ЗИМ» с откинутым верхом уже у порога. Вера, несмотря на приближающуюся жару, появляется на крыльце в плаще-пыльнике.

— Верх опусти, солдат, — приказывает раздраженно. — Нет... Стой! Ладно. Времени нет.

Виктор совсем по-новому смотрит на ее живот, на то, как она неуклюже спускается вниз, как садится в машину.

Открытый «ЗИМ» мчит по загородному шоссе.

Вера теребит в пальцах незажженную сигарету.

Виктор, улыбаясь, говорит:

— Я с вами до двух. Можно и позже, но тогда мне башку оторвут и все прочее.

Вера перехватывает в зеркале его веселый, внимательный взгляд. Надевает черные очки.

— Успеешь.

Виктор подкатывает к кованым воротам с будкой. В глубине парка возвышается белый адмиральский особняк.

Офицер, узнав Веру, дает знак, и матрос впускает машину.

«ЗИМ» плавно огибает клумбу с бюстом Ленина, спускается к небольшому пляжу. А от дома к ним уже идет сонная девушка в халатике.

— Рехнулась? В такую рань?! — Анжела подавляет зевоту. — Знаешь же, я дрыхну...

— Прости, Анжелка. Ты мне позарез нужна... — торопливо сообщает Вера. И Виктору: — Пойди, солдат, погуляй.

Виктор, улыбнувшись Анжеле, отходит к площадке для городков. Анжела провожает его взглядом.

— Плечи хорошие...

— Мне нужен доктор, — перебивает Вера. — Срочно.

— Тебе? Залетела, что ли?

Вера нехотя кивает.

— Когда? На корабле? В мой день рождения?

— Не вникай.

Виктор не слышит разговор. Он с тайным восхищением рассматривает шикарный дом, шикарный пляж. Потом украдкой Веру, ее чуть оттопыренный животик...

— Запомнила? — наставляет Анжела. — Прямо сейчас, а то он в отпуск уходит... В очереди не стой, сразу в кабинет. Место — дрянь, зато без вопросов и справок. Иди.

Подталкивает Веру к машине.

Город. Горбатые улочки в акациях.

— Теперь налево.

Вера нервничает, смотрит на часы.

Громоздкий «ЗИМ» сворачивает в переулок и с трудом пробирается по грязным задворкам.

Вскоре он останавливается между жилым бараком и зданием районной больницы.

Вера, поправляя пыльник, темные очки, исчезает за ободранной дверью черного хода.

Чуть в стороне молодая медсестра вываливает в мусорный бак использованные бинты, какие-то пузырьки, клочья ваты...

— Не знаешь, дочка, — окликает Виктор, — какое тут отделение?

Медсестра бросает на него веселый взгляд.

— Гинекология, сынок.

Вера быстро поднимается по темной лестнице, идет по коридору мимо женщин в байковых халатиках, мимо пустых операционных каталок. Она ищет нужную дверь... Волнуясь, входит в кабинет. Незнакомый врач за столом что-то пишет.

— Здравствуйте, — говорит она, тяжело дыша.

— Прием окончен, — отвечает он, еще не поднимая головы.

— Мне очень надо...

— Почему в пальто? — рявкнул доктор. — Совсем, что ли, стыд потеряли?

— Я... я не знала, где тут... раздеться... — бледнея, лепечет Вера и стягивает с плеч пыльник. — Я от Анжелы...

— И очки, — поднимаясь, ворчит доктор. — Не на пляже!

Он исчезает за белой ширмой.

— Мочились?

— Что?

— Я спрашиваю, мочились?

— Не понимаю, — чуть не плачет она.

— Слушайте, — он появляется, натягивая на руку резиновую перчатку, — я спрашиваю о моче!

Вера готова провалиться от стыда из-за своей бестолковости.

— Вы про пляж сперва, и я не поняла... Да, утром.
— Раздевайтесь.

А из окон больницы торчат любопытные женщины. Виктор поднял капот своей шикарной машины. Перегретый радиатор пыхтит, пускает пар. Виктор глянул на часы. Все равно ждать...

Небрежной походочкой двинулся в сторону барака. Встал у огромного открытого окна, за которым страшная коммунальная кухня — примусы, чад, корыта да еще поет полуодетая женщина в бигуди. Увидела Виктора, недовольно выкрикнула в никуда:

— Ольга! К тебе опять солдат какой-то! — И уже Виктору: — Что пялишься? Не нравится у нас?

— Восторгаюсь, — усмехнулся Виктор. — Воды нальешь?

Доктор моет над раковиной руки.

— Случай тяжелый. Так что решайте.

Вере страшно, но она отвечает:

— Решила.

— Тогда завтра в семь утра. Опоздаете, не приму. У меня отпуск, билет на поезд. Ясно? Иметь с собой полотенце, смену белья, ну, и деньги, естественно.

Вера кивает, направляется к двери.

— Да, еще, — останавливает доктор. — Больница у нас районная. Аборты делаем без наркоза.

На Верином лице застыла растерянность, рука с очками мелко дрожит, но она отважно кивает.

Вера, бледная, подавленная, садится в машину. Пару мгновений сидит молча, будто забыла, что нужно ехать. Виктор смотрит в зеркальце и осторожно спрашивает:

— Вам помочь?

Вера вскинулась.

— Мне? Поехали!

От больницы «ЗИМ» спускается по кривым улицам. Виктор включает приемник.

— Не возражаете?

Машина катит мимо невысокой ограды общежития офицеров-кубинцев.

— Притормози.

Виктор сбавляет ход.

Темноволосые парни в майках, рубашках хаки завтракают во дворе за длинным столом. Громко смеются, спорят по-испански.

Смуглый невысокий кубинец как раз поднял лицо от умывальника и увидел Веру. В его глазах мелькнула растерянность, но он тут же уткнулся в полотенце, дожидаясь, когда автомобиль проедет.

Вера побледнела, прикрыла глаза.

— За город.

Далеко за городом автомобиль переваливает холм.

Виктор снова ловит в зеркале ее замученный взгляд.

— Что? — Ей неприятно, что он наблюдает.

Виктор для вида помялся.

— Про вас думаю.

— Про меня? И что же?

— Можно правду?

Она напряглась. А Виктор продолжает:

— Вы мне скажите, если кто обидит. Я тому глотку перегрызу.

Вера в ответ нервно вздернула подбородок.

— Здесь.

Виктор послушно тормозит у высокого бетонного забора. За ним постройки какого-то санатория.

— Жди, солдат.

Она устремляется к пролому, но он заложен ржавыми трубами, замотан проволокой. Вера, несмотря ни на что, пытается вскарабкаться. Неловко ставит ноги, скользит. Вдруг ощущает на талии крепкие руки Виктора и оказывается наверху.

— Сидите смирно, не качайтесь, — приказывает Виктор.

Он легко перемахнул через забор, протянул ей снизу руки.

— Ну?

Она уставилась посветлевшими от волнения глазами и упала в его объятия.

Вера хромает мимо выстроенного в сталинском стиле больничного корпуса.

— Верочка!

Родная тетка Дуся, в больничном халате и с огородной тяпкой в руке, срывается навстречу племяннице.

— А я жду-гадаю, заглянешь в этом хоть месяце или нет...

Тетка целует ее и порывисто утягивает в сторонку, подальше от чужих глаз.

— Умница моя. Кофта модерн и помада, и ходишь почти ровненько. Ну? Принесла?

— Погоди, теть, мне с тобой поговорить.

— Поговорим, детка. Обязательно. Но здесь так тошно, так одиноко. — Она протягивает руку. — Я думала, ты мне сначала...

— Послушай, у меня беда... — волнуется Вера, — я просто не знаю, что делать...

— Пожалуйста, Верочка, — чуть не плачет тетка, — ну дай сперва выпить. Душа же горит!

— Нет! С тобой потом слова не скажешь!

Виктор из-за густого кустарника видит, как Дуся вцепляется в Верину сумку. Вера дергает на себя.

— Нет у меня! Оставила! Забыла!

— Как?! Врешь! — Тетка ошеломлена, крепко держит Верину руку. — А мама твоя никогда не забывала! Никогда!

— Мама! — горько вторит Вера.

Она пытается вырваться. Но тетка, заметив белый след на ее загорелом пальце, не отпускает, пугается.

— А кольцо? Кольцо бабкино где?!

— Потеряла. — Вера наконец вырвалась.

Тетка в ужасе прижимает руки к губам.

Вера кричит:

— Ну расстреляй меня за это!

Дуся подавленно:

— И бутылку забыла, и кольцо потеряла... Примета плохая, деточка...

— Примета! — горько усмехается Вера. — Я расскажу про такие приметы, ты вздрогнешь...

— Нет! Не хочу! — тетка закрывает лицо руками.

В ее детских васильковых глазах страх. Страх ответственности, страх проблем и душевной боли, для которых она уже не годится.

— Да ты послушай!.. — настаивает Вера.

— Нет, Верочка! Мне на обед пора.

— Что?.. Ты... ты серьезно?.. У меня... А ты...

— Пора, — потупилась тетка. — У нас сегодня блинчики.

Вера ошеломлена.

— У меня жизнь под откос!! Какие, к черту, блинчики?!

— С киселем, — виновато поясняет Дуся.

Жаркий полдень. Огромные ворота военной тюрьмы медленно открываются, и «ЗИМ» въезжает в каменный двор...

Генерал Серов сидит в тесном кабинетике военного следователя. Тощий следователь с глазами голодной собаки возбужден. Нестандартная ситуация, где все «не по рангу», его пугает и пьянит.

— Извините, товарищ генерал, что пришлось побеспокоить.

— Ты что, майор, допрашивать меня решил?

— Что вы!

— Тогда мог бы ко мне сам приехать, не усрался бы. Ну да уж не будем мелочиться.

Генерал смотрит сонным, равнодушным взглядом. На самом деле он встревожен, оскорблен наглостью следователя, понимает, что сам бы тот на такое не решился.

Виктор и Савельев терпеливо ждут у машины во внутреннем дворе военной тюрьмы. Мрачное здание с решетками, ворота, высокая стена с кольцами колючей проволоки...

— С утра Верку катал? — вяло интересуется Савельев.

— Так точно.

— Очумеешь от нее.

— Всего пару вопросиков. — Следователь вытирает платком вспотевшие ладони. — Об инциденте с малым военным кораблем МТ-35, который затонул весной пятьдесят восьмого.

— И что? — генерал выжидает.

— По какой причине это случилось?

— Причину хочешь? А ты, майор, возьми результаты правительственной комиссии. Если, конечно, у тебя есть допуск...

Следователь в улыбке скривил губы.

— Допуск у меня есть. И дело под рукой.

Он победно прихлопнул по толстенному тому документов.

— Тут написано... — листает до нужной закладки, — что судно от пожара перевернулось и накрыло часть команды, как кастрюлей. Они стучали гаечными ключами в обшивку изнутри, пока не задохнулись от дыма. Это правда?

— Правда, раз написано.

Глаза у следователя сверкнули, как у собаки, взявшей кровавый след.

— Вы, товарищ генерал, были тогда в чине полковника, начальником береговой охраны. Верно? Объясните, почему пожарные не справились. Я имею в виду — с огнем?

— А их не пустили.

— Почему?

— Была причина.

— Вы о грузе под кодом «Х»? — Следователь глянул в документы и прочел: — «Контейнеры с отходами урана».

— Так чего ты от меня-то хочешь, майор?

Следователь тонко улыбнулся:

— Кто принимал решение не пускать пожарных? Вы?

— Формально я. А по сути — полковник Лавренко.

— Генерал госбезопасности Лавренко?

— Тогда — полковник.

— Вы могли оспорить?

— Мог. Но он имел больше полномочий и отдал приказ.

— Но в «деле» этого приказа нет. — Следователь развел руками.

— И чего? — грубовато поинтересовался Серов.

— А раз нет письменного приказа, значит, вы несете полную ответственность за гибель судна, людей и заражение акватории. — Он «сочувственно» вздохнул. — Вам могли бы помочь свидетели. Майор Крайков, к примеру. Он был в курсе?

— А ты его спроси! — первый раз выказал раздражение Серов.

— Мы хотели спросить, но не успели. — Следователь снова тонко улыбнулся. — А вы не спрашивали? Вы ж ему вроде теперь не чужой?

Удар сильный, но генерал и бровью не повел.

— Пять лет никого не ебло ни заражение, ни люди... Что сейчас-то стряслось? Чего засуетились?

Следователь ответил с превосходством:

— Времена изменились, товарищ генерал. Страна и партия обновляются.

Генерал через тюремный двор идет к «ЗИМу». Видит, как от «воронка» конвойные ведут майора пожарной службы Загоруйко. Тот потрепан, растерян. Увидев Серова, окрыляется.

— Товарищ генерал! Скажите им, я ж не отдавал приказы, я их выполнял!...

Охрана грубо подталкивает его мимо.

— Сергей Вадимыч! — майор в отчаянии рванулся к генералу.

Конвойные мгновенно заламывают ему руки, и он ударяется лицом о капот генеральского «ЗИМа». Бледный, с разбитым носом, позволяет себя увести.

Серов молча усаживается в машину, отмечает, как хладнокровно Виктор стирает тряпкой кровь с капота.

Пройдя по коридору своего ведомства, Серов запирается в кабинете, достает из сейфа потрепанную желтую папку, прячет в вытащенный из сейфа пыльный портфель...

Спустился со ступенек, садится в машину. Савельев цепляется взглядом за портфель на его коленях. Портфель незнакомый, со следами пыли.

Вечереет. «Лав ми тендер, лав ми тру...» — поет Элвис Пресли. Вера ходит по комнате, собирает в сумку вещи на завтра для больницы. Остановилась у окна.

Виктор, голый по пояс, тщательно отмывает капот машины. Вера рассматривает его крепкие, в сухих мышцах плечи. А он насвистывает, «помогая» Элвису...

— Ты ж ее недавно мыл, — останавливается пококетничать Лида.

Виктор не то усмехнулся, не то сощурился.

— Мошки расшибаются, а я люблю, чтоб чисто.

— Мошки? Где? — Лида склоняется рассмотреть. Бедром притирается к Виктору.

Савельев кричит с крыльца:

— Лид, ты не очень налегай. Машина не дрючит, машина давит...

Лида вспыхнула.

— Да ну? А я-то размечталась!

Вера недовольно отходит от окна, делает громче музыку...

Музыка доносится в полутемный гараж. Странно видеть здесь генерала. Он стоит с желтой папкой и решает, куда ее запрятать. Он не подозревает, что... с крыльца за гаражом украдкой наблюдает Савельев.

А Вера с полной рюмкой остановилась уже у другого окна.

Ей видно, как в дальнем углу сада два матросика втягивают в калитку деваху лет семнадцати. Той весело и страшно от их тихих уговоров...

Вера залпом выпивает рюмку. Музыка в магнитофоне сменяется на твист.

Грохот твиста доносится в нижние комнаты.

— Вызывали, товарищ генерал?

Виктор, еще с тряпкой в руке, входит в кабинет хозяина. Серов от окна не повернулся.

— Сядь, расскажи, куда Веру возил.

А Вера под твист бросает в сумку последнее — мыльницу, зубную щетку... Ложится поверх покрывала и, чтоб не думать о завтрашнем дне, закрывает глаза.

Кончается ночь. Предутренние сумерки.

Не спит в нижней своей спальне генерал.

Вера лежит в своей комнате все так же одетая.

Накрыла рукой звякнувший будильник. Встала, не зажигая свет, взяла сумку. Перед уходом глянула на себя в темное зеркало и быстро перекрестилась...

Машина мчит вдоль моря, солнце едва показалось за холмом. Вера сидит впереди, невидяще уставилась в панель приборов.

— Красиво, — вдруг говорит Виктор.

— Что? — Вера в своих мыслях.

— Море. У нас в детдоме книжка была с картинками «Самое синее в мире!». Вы согласны?

— С чем?

— Что море у нас, и страна, и женщины самые красивые. Не то что француженки: «О, Париж! О, любовь!», а стонут ненатурально.

— Что-что?

— Стонут. Страсть изображают.

Вера с иронией:

— Личный опыт?

Виктор глянул на нее серьезно.

— Я по их фильмам сужу... А в жизни-то все не так. Вы согласны?

— С чем?

— Что в жизни страсть совсем другая...

— Эй! — встрепенулась Вера. — Ты куда меня везешь?

Виктор и вправду давно свернул с трассы и по грунтовке приближается к безлюдной бухте.

— Стой!

— Не понял, — он сбрасывает скорость. — Все как велено.

— Кем велено?!

Машина мягко вкатывает в бухту. Вера яростно оглядывается на нависающие скалы.

— Кем, я спрашиваю, велено?!

— У меня, кроме вас, один начальник — товарищ генерал, — обаятельно улыбается Виктор, — и он приказал вам купаться.

Виктор глушит движок. Вера, еле сдерживаясь, говорит:

— Поворачивай и быстро в больницу!

— Нет проблем. Но, может, скупнетесь?

Вера задохнулась от ярости. Виктор несколько раз поворачивает ключ, но движок только слабо чихает.

— Ч-черт... — Виктор обходит машину, открывает капот. — Радиатор кипит.

Вера мечется рядом, злая, как фурия.

— Что ж это, а?! Я ж опоздаю!!

Она, дрожа, закуривает. Виктор вскинулся.

— Не курите!

Вера бросает сигарету под ноги. Он наступает сапогом.

— Что! Почему? — Вера сбита с толку. — Бензин?

— Да, нет, — мнется Виктор. — Просто вам вредно.

Вера стоит оцепеневшая. Ей кажется, что все это дурной сон. Ее лицо искажает бешенство.

— Все, все! Без нервов! — пугается он.

Но она уже, как кошка, вцепляется ему в лицо. Он едва успевает перехватить ее руки. Вера пытается добраться до его лица ногтями, но он крепко держит ее в объятиях.

Вера от бессилия кусает его за ухо. Виктор отпрянул. А она плюет ему в лицо слюной и кровью...

— Тебе конец, солдат! — хрипло чеканит Вера. — Тебе тюрьма и лагерь!

Виктор отходит к воде, терпеливо обмывает лицо и кровящее ухо... Садится в машину. Та легко заводится.

Вера, уродливо хромая, стремительно идет сквозь комнаты в столовую. Отец сидит в нижней рубахе, в подтяжках, один за огромным столом и неторопливо поглощает борщ.

— Убери от меня эту скотину!..

— Кого?

Отец неспешно стирает с подбородка кусочки вареной капусты.

— Водителя! — Вера еле сдерживается. — Хама твоего!

— Не взорвись, миномет. Что стряслось-то? — Он кухонным тесаком аккуратно отрезает ломтик чеснока.

— Что? Он! Он меня... Он изнасиловать меня хотел!

Отец смотрит внимательно. Встает, подходит к окну.

За окном Виктор понуро стоит у машины, рассеянно мнет в пальцах ветошь.

Генерал возвращается к столу.

— Если виноват, накажем. А убрать... Это всегда успеется.

— Что?

Вера потрясена, резко поворачивает к двери.

— Стой, — говорит генерал приглушенно. — Ты мне про́ Крайкова правду сказала?

Вера не отзывается.

— Отвечай.

Вера хватает с кухонной доски тесак.

— Палец себе отрублю, если его не вышвырнешь! Ты меня знаешь!

Отец испуган.

— Ну-ну. Чего ты? — осторожно забирает нож, привлекает Веру к себе. — Успокойся. Шут с ними со всеми.

Через минуту Виктор, бледный, стоит посреди столовой. Лида, чувствуя конфликт, молча убирает со стола пустую тарелку и уходит на кухню. Генерал бросает ей вдогонку:

— Дверь закрой. — И, не глядя на Виктора, спрашивает: — Ну? Как служба?

— Нормально, товарищ генерал, — напряженно отзывается Виктор.

— С командным составом не передумал?

Виктор стрельнул глазами: не издевается ли? А тот ест и смотрит в тарелку.

— Не знаю, товарищ генерал.

Серов поднимает глаза.

— Не знаешь? Разонравилось? — И, не дождавшись ответа, генерал добавляет: — Ты вот что... ты с Верой все же помирись.

А сверху уже грохочет «Твист эгейн»...

Вера в своей комнате вышвыривает из сумки все, что приготовила для больницы. Останавливается перед зеркалом, говорит громко, сама себе:

— Ну и начхать, раз не судьба!

Праздник. День Военно-Морского Флота. По палубе крейсера вдоль шеренги моряков проходит адмирал. За ним свита из высших чинов. В ней и генерал Серов. Он хоть не морской офицер, зато шишка.

— Здравствуйте, товарищи краснофлотцы! — громко приветствует адмирал.

Матросы, набрав в легкие воздуха, отвечают дружно:

— Здра-жла-това-ад-рал!

— Поздравляю вас с праздником Военно-Морского Флота!

Матросы снова набирают воздух.

— Урраааа!

«Ура» подхватывается моряками и на соседних крейсерах. Оно разносится над залитой утренним солнцем бухтой.

Из верхнего окна генеральской дачи видно, как к дому подъезжает открытый «ЗИМ».

Серов, звеня медалями, проходит через столовую на кухню. Он в легком подпитии.

У празднично накрытого стола сидят домочадцы. Здесь не только Савельев в военной форме, но и Лида с погонами младшего лейтенанта, и Зинаида в форме старшего лейтенанта. На кителе у Зинаиды, на массивной груди, даже красуется медаль.

Серов, поздравляя, без улыбки, по-хозяйски хлопнул Савельева по плечу, расцеловал женщин, положил на край стола сверток.

— Тут вам по платку газовому, а тебе зажигалка... Будете выпивать, кликните, присоединюсь.

В кабинете он наталкивается на Веру.

Виктору от машины видны отец и дочь.

— Что за катер? Куда собралась? — без интереса спрашивает генерал, наливая себе рюмку коньяку.

— А что? — в ее тоне вызов.
— Адмиральский? Как на день рождения Анжелы?
— Ну, — неохотно подтверждает Вера.
— Нечего тебе там болтаться.
— Интересно, почему?
— Я сказал!
Вера вскипает, но берет себя в руки, говорит мрачно и негромко:
— У меня там дело. Ты лучше не мешай.
Отец цепко в нее всмотрелся, помолчал.
— Ладно. Только не пей. И Виктора возьмешь.
— Конвой? — усмехнулась Вера.
Отец залпом осушил рюмку, спросил о прежнем:
— Значит, не Крайков?
Она молчит.
— Мне важно. Ты не понимаешь даже, как!
— Нет. Я со зла сказала. Чтоб ты отстал.
— А кому ты еще это сказала?
— Никому.
— Вспомни.
— Никому, — снова усмехнулась. — Такую дурь!..
Вера вышла. Он насупился, подошел к открытому окну.
У машины подвыпивший Савельев демонстрирует Виктору новые детские ботиночки. То прячет в коробку, то снова достает.
— Жена велела старшему купить, а были только на младшего. Я взял. Как считаешь?..
Виктор ловит взгляд генерала.
— Ты вот что, — через окно приказывает генерал, — ты оденься в цивильное. С Верой поедешь.
А на кухне дружно затянули: «Запрягайтэ хлопци конэй, та лягайтэ спо-очивать...»

Высокие скалистые берега обрываются в бирюзовое море. Чайки лениво зависают под солнечным ветром.
На верхней палубе рыжеволосая девушка с бокалом вина в одиночестве небрежно подтанцовывает под «Дайяну». Большой адмиральский катер с каютами и банкетным залом легко разрезает волны...

Сумерки. На верхней палубе танцы-обжиманцы, но уже под «Бесамэ мучо». Здесь парни, девушки из семей начальников и несколько молодых кубинцев в цветастых рубахах.
Болгарское вино, шашлыки, кубинский ром, албанские сигареты и даже пачка «Мальборо», которую парни один за другим опустошают с самым серьезным видом.
Виктор безучастно наблюдает за весельем.
Кубинец топчется с Анжелой. У него кривоватый в улыбке рот, остренький подбородок, тощие плечи под красной рубахой...
Вот, оставив Анжелу, он переместился к рыжей пьяненькой девушке. Пытается ухватить ее за руку. Вера из плетеного кресла тяжелым взглядом наблюдает за ними.
А Рыжая капризно вырывается. Оказавшись рядом с Виктором, тянет его на танец.
Они медленно переступают в такт музыке. Виктор виновато посматривает на Веру.
— Ты тихоня, — констатирует Рыжая.
— Разве?
— Я тебя раньше не видела. Офицер?
Он неопределенно кивает.
— В каких войсках? — Рыжая придвинулась грудью.
— В секретных.
— Ясно. Поцелуемся?

— Не поймут.

Но она поцеловала. Музыка сменилась. Виктор возвращается к Вере.

— Сбежал? — с подколом спрашивает она.

— Я на службе, — отшучивается Виктор.

Они оба наблюдают, как кубинец снова взялся за Рыжую. Та кокетливо, пьяненько упирается. Опять подскакивает к Виктору, тянет за собой.

Вера вцепляется Виктору в рукав.

— Он не танцует.

— Да ну! Почему же?

— Потому что он — обслуга.

— Кто? — теряется Рыжая.

— Обслуга. Мой шофер, — безжалостно повторяет Вера.

Рыжая смешалась. Виктор стоит с бесстрастным лицом.

— Ну, хохма! — фыркает Рыжая. — Зачем тебе шофер на катере?..

Кубинец не дает ей договорить, тянет за собой.

Вера Виктору:

— Вернуть? Могу устроить твою жизнь.

Виктор, с холодной улыбочкой:

— Ты в своей разберись.

Вера даже задохнулась от такой наглости. А он, не дожидаясь ответа, отходит. Настроение поганое.

Под «Твист эгейн» Виктор спускается на нижнюю палубу. По крутой лесенке еще ниже — в темное, заваленное ломаными креслами помещение.

Острый луч из иллюминатора выхватывает то дверной косяк, то нишу с двухъярусной койкой. Он забрался на верхнюю полку, прилег.

А на палубе кубинец шепчется, тискается с сильно опьяневшей Рыжей. Потом решительно уводит ее вниз. Вера до боли закусила губу.

Кубинец затаскивает Рыжую в темное помещение.

Виктор видит, как он рывком заголяет ей ноги. Ломаные кресла под Рыжей разъезжаются, трещат. Оба торопятся. Она тихо смеется, потом прерывисто дышит...

— Погоди, сейчас... — Она принимает более подходящую для этой ситуации позу.

Виктор осторожно кашлянул. Рыжая отпрянула и, заметив на полке неясную фигуру, исчезла. Кубинец с досадой застегивает штаны.

Но от входа уже шагнула темная, хромая тень.

Вера с размаха вмазывает ему звонкую оплеуху. Кубинец опешил, хапнул воздух.

— Ты что! Сдурэла!? Я тебье жених?! Даже имья не знаю!

Плюнул под ноги и ушел, ругаясь по-испански. А Вера осталась стоять. И Виктор не шелохнулся.

В плавающем луче под ногой у Веры что-то блеснуло. Всмотрелась. Подняла. Кольцо с красным камнем. Мамино кольцо. Горько усмехнулась, надела на палец и... наткнулась глазами на Виктора. На него как раз упал свет.

В предутренней дымке автомобиль возвращается от пристани. Вера, бледная, измученная, зябко кутается в кофту.

Поле, дорога, обрывистый берег в тумане.

— Останови, — просит она.

Виктор послушно съезжает на обочину. А Вера, стараясь удержать спазмы, выталкивает дверь и, кособоко пробежав по кочкам, падает в траву на колени. Ее рвет.

Виктор приблизился.

— Черт! Я ж вроде аккуратно вел...

Он пытается чем-то помочь...

— Уйди, — отплевываясь между спазмами, требует Вера.

Но Виктор не отходит. Вера отчаянно машет рукой.

— Уйди, сказала!..

— Голову не опускай, чтоб в нос не шло.

Виктор бросает ей мятый носовой платок.

Когда спина ее перестает вздрагивать, она еще некоторое время обессилено стоит на четвереньках. Поднялась, спотыкаясь о камни, захромала к обрыву.

Останавливается опасно, на самом краю. Ветер сбивает волосы на сторону, обтекает кофточкой тощую спину и ненужный при такой груди лифчик.

Виктору становится не по себе от того, как она стоит, как смотрит вниз на торчащие из волн осколки скал.

Он подходит, протягивает руку. Она цепляется своей, дрожащей, и не отпускает, пока идет по кочкам к машине.

Из бутылки «боржоми» он обмывает ей лицо, обтирает платком.

— Не переживай, образуется.

А она держится за его запястье и, прикрыв глаза, набирается сил.

Домой она приезжает другая. Отец через окно наблюдает, как она нехотя выходит из машины, как, приостановившись на ступенях, бросает взгляд на Виктора. В этом взгляде что-то новое.

Вышедшая на крыльцо Лида недобро стрельнула в обоих глазами.

— Здрасьте! А мы вас к завтраку ждали! — Она вытряхнула скатерть перед самым Вериным носом.

— Легче, — морщится Вера.

Но Лида будто не слышит.

— Остыло все! Че, теперь снова греть?!

И она еще яростней тряхнула скатертью.

— Ты, что ли, в праздник недопила? — раздражается Вера.

Охранник с интересом посматривает на них из-за кустов.

— Прикрой дверь, — приказывает Виктору генерал. — Он просматривает какие-то бумаги, подписывает. Продолжает, не поднимая глаз: — Ты что, сержант? На дочку мою засматриваешься?

Виктор похолодел.

— Ты... обстоятельства Верины знаешь? — Генерал поднимает на него твердый, внимательный взгляд. — Вижу, знаешь.

Виктор стоит ни жив ни мертв. А Серов будто не замечает его растерянности.

— То, что она тебе нравится, я не против.

Виктор совершенно оторопел.

— Верка, конечно, вспыльчивая, как ее мать, — продолжает генерал, — но неплохая. Даже хорошая, если влюбится... А ты парень серьезный. Тебе помочь, ты далеко шагнешь. Лида! — зовет он.

Лида мгновенно возникает в дверях, смотрит напряженно.

— Ты, это, ты накрой нам в столовой.

Кухарка, Савельев, Лида стараются скрыть полнейшее смятение. Выглядывают в столовую, кто из кухни, кто из закоулков коридора.

А за большим обеденным столом — генерал, Виктор и Вера. Едят молча. Слышно, как вилки звякают о тарелки.

Лида подставляет на стол закуски. Она так напряжена, что, кажется, искры полетят.

Виктор входит в свою каморку. Плотно закрыв дверь, садится на кровать, лихорадочно пытается постичь случившееся. Вздрогнул от осторожного стука, но не встал. В приоткрывшемся проеме — Лида.

— Утром убрать не успела... — Она входит с щеткой, смотрит отчужденно, насмешливо.

Двинулась близко, у самых его глаз, и формально ткнула щеткой по углам.

— Рада за тебя.

Он вскинул притворно недоуменный взгляд. А Лида, с досадой:

— Ох, Витек! Ох, тихоня! Неужели вы все такие, а? Еще нас блядьми называете. А мне тебя как раз жаль!

Виктор смотрит с холодным прищуром. А Лида заводится:

— С колченогой-то по ночам любиться за генеральский за паек, ох, не сладко будет. Смотри, из окошка не кинься...

Виктор взялся за ручку щетки. Лида дернула на себя, но он держит крепко. Снова дернула, он отпустил и одним движением задрал ей юбку. Вторым грубо разорвал трусы. Она попыталась вырваться, но он молча бросил ее на кровать. Пружины взвыли.

Лида царапалась, кусалась, но звука не проронила. И он рвал ее молча. Зло вколачивал себя в ее раздвинутые бедра. А когда она ослабла и потянулась к нему губами, он грубо развернул ее лицом в подушку, навалился сзади...

Лида вцепилась пальцами в прутья, тяжело дышала в простыню и мечтала только об одном: чтоб это еще продлилось.

На сцене Клуба офицеров сладенько поют Алла Йошпе и Стахан Рахимов.

Вера и Виктор (он в белой рубашке), бормоча извинения, пробираются по ряду на свои места, усаживаются. Их руки соприкоснулись. Вера нехотя отводит свою.

Девушка впереди тряхнула рыжей копной, обернулась.

— Ты и в театр с шофером? — зло подкалывает она.

— Кто шофер? — Вера смотрит холодно. — Шуток совсем не понимаешь.

А на сцене моряки из флотского ансамбля лихо отплясывают «Яблочко»...

Вечер. Ресторан.

На открытой веранде людно. Морские офицеры с толстыми женщинами, командировочные, златозубые шахтеры из ближайших санаториев. У мраморной балюстрады аккордеонист наигрывает «А у нас во дворе есть девчонка одна...».

Вере тревожно, но хорошо. Ей нравится сидеть здесь со своим мужчиной. На их столике, как на картинке, два бокала, ведерко с шампанским, ваза с гроздьями винограда, мороженое.

Дунул ветерок. Вера зябко поводит плечами.

— Замерзла?

— Нет.

— А на руке мурашки...

Виктор касается ее открытого плеча, проводит по руке до запястья.

Взгляд падает на кольцо с красным камнем. Вера с досадой поворачивает руку ладонью вверх. На запястье грубый треугольный шрам от давнего ожога...

— А это от чего? — Виктор коснулся.

Вера отдернула руку.

— Не от чего. Для шофера ты слишком любопытен.

Достала из кошелька две крупные купюры, бросила на тарелочку со счетом.

— Пойдем. Я вправду замерзла.

В машине по дороге домой Виктор не проронил ни слова. У крыльца предупредительно открыл ей дверцу, бесстрастно пожелал спокойной ночи и уехал в гараж.

Ночь. В лунном свете два охранника-топтуна уныло останавливаются на садовой тропинке, закуривают.

В комнате Вера нервно расхаживает перед зеркалом. Она явно раскаивается в своих резких словах.

Набросив на ночную рубашку платок, идет к двери...

Припадая к темным деревьям, крадется через двор. Немолодой топтун мрачно следит за ней из-за кустарника. Вера подбирается к флигелю.

Окно комнатки Виктора задернуто, но сквозь ткань брезжит слабый свет. Вера сдерживает волнение. Она готова постучать в стекло, но неясные голоса за занавеской заставляют отпрянуть.

Она уходит, снедаемая ревностью.

А в комнатке Савельев, помешивая в стакане остывший чай, внимательно наблюдает, как Виктор дописывает отчет, как раздраженно ставит точку.

— А я тебя, Витек, недооценил, — усмехается Савельев. — Как ты девчоночку обработал! Не жалко?

— Да нет... — Виктор вырывает листок из тетрадки. — Нас взводный как учил: «Бравый солдат чужой головы не жалеет».

— Оно верно. Только очень ты все запутал.

— Что?

— Не важно. Скоро узнаешь.

Виктору становится не по себе.

— Я спросить хотел... — Мнется. — Может, мне не надо больше... вот это?

— Что? — Савельев ждет.

— Ну ... писать и так далее... А то, правда, как-то получается... не того...

Повисает напряженная пауза. Савельев забирает листок.

— Ты про бумажки? Хочешь слинять? Да нет проблем.

Совершенно неожиданно для Виктора он сминает лист в кулаке и маленьким твердым комком отбрасывает в угол. Виктор растерян, восхищен тем, как все просто получилось.

А Савельев, помедлив, снова поднимает комочек, аккуратно разглаживает и говорит с иезуитской улыбочкой:

— Шутка!

А Вера тем временем ступила на лестницу, ведущую к спальне. Тонко скрипнула под больной ногой половица. Вера тревожно оглянулась — чья-то тень отступила за посудный шкаф.

— Кто?

Из темноты, в полупрозрачной комбинашке, нехотя выступила Лида. Они зло уставились друг на друга.

— Где это тебя, такую, носило? — спрашивает Вера.

— А вас?

Вера не ждала такой наглости.

— В кухне воду пила.

Лида, с иронией:

— Как же мы там не встретились?

Их отвлекают неясный шум и красные отблески на стене...

Это пылает крыша гаража. Охранники, Виктор и Савельев мечутся вокруг, плещут ведра с водой... Проснувшийся генерал в трусах и майке возникает на крыльце.

Виктор отбрасывает пустое ведро.

— Вот, елки! Там две канистры с бензином.

— На хрена ты их там держишь?! — сердится Савельев.

— А где?! С собой носить?!

Охранник тянет их прочь.

— Щас рванет... и машину в куски!..

Но Виктор вырывается, бросается внутрь пылающего гаража. Отчаянно заводит машину... Она с ревом вылетает во двор, а в гараже раздается взрыв канистр. Пламя длинным языком едва не настигает ускользающий автомобиль.

В кабинете следователя сидит Виктор.

— Зачем в гараж полез? Кто приказал? — допытывается следователь.

— Никто.

— Врешь! Что тебе там было надо?

— Ясно, машина...

Следователь неожиданно саданул кулаком по столу, подскочил к Виктору.

— Отвечать! — придвинул лицо. — Ну! Шевели языком, пидор! Ты за папкой туда полез, за бумагами? Ну?

— Канистры! Я ж бензин только утром залил!

Виктор совершенно сбит с толку, старается справиться с волнением. А следователь напирает.

— Что искал? Бумаги? Отвечай, пока тебе яйца не оторвали!

— Бумаги?.. Я писал, — волнуясь, подтверждает Виктор. — А не надо? Вы скажите, что надо! Я сделаю...

Бригада моряков споро ремонтирует гараж. Крыша уже новая, и ворота. А стены кирпичные как были, их пожаром только закоптило.

Вера глянула из окна. У ступенек, возле «ЗИМа», прохаживается средних лет водитель в штатском, дожидается генерала.

Вера, придерживая отяжелевший живот, решительно спускается в столовую. Отец обедает здесь в одиночестве.

— Па! Что за шутки, вообще! — Под легким тоном она старается скрыть волнение. — У тебя новый водитель?

— Пока нет.

— А тогда почему?

Отец молча заедает борщ куском пирога. Вера чуть повышает голос:

— Это просто смешно! Из-за паршивого... сарая!

Лида в кухне придвигается к дверному косяку, вслушивается.

— Ты должен вмешаться! Это ж тебе плевок! — настаивает Вера.

Отец отвечает сдержанно:

— Не вижу причин.

— Не видишь? — Вера хапнула ртом воздух. — А человек исчез! Три дня! Тебе мало?

Она резко повернулась, неловко задела за стул. Генерал отводит глаза от ее живота.

— Не волнуйся.

— А я буду! Я к адмиралу пойду! Я такое устрою! Такое!..

— Я серьезно прошу, не лезь в это дело.

Генерал идет по длинному коридору военного ведомства. Входит в свой необычно пустой «предбанник». Его адъютант растерянно поднимается.

— Товарищ генерал... Тут телеграмма. В Москву вас срочно, в министерство.

Он поспешно подает бумагу и, замешкавшись, мешает пройти...

Генерал толкнул дверь кабинета.

Пара офицеров в форме связистов, оторвались от полок и ящиков стола.

— Проводку меняют, — пролепетал адъютант, — где-то связь перебита. Вот, ищут где...

Генерал посмотрел в напряженные глаза офицеров.

— Ну пусть ищут.

Прикрыл дверь и пошел обратно.

Он спускается по широким ступеням к машине и с удивлением видит за рулем Виктора. Тот сидит, будто и не исчезал.

— Я его по-наглому отбил, — открывая генералу дверь, хвастливо поясняет Савельев. — А то нервы вокруг... Думаю, зачем они нам?

Генералу неприятен его фамильярный тон. Он садится.

— Ну, здравствуй.

— Здравия желаю, товарищ генерал, — отзывается Виктор.

— Цел?

— Так точно! — Виктор включает зажигание.

«ЗИМ» отъезжает от военного ведомства. Савельев, предупредительно:

— Я уже билет в Москву заказал.

— На когда?

— С военного, в шестнадцать ноль-ноль. Мне с вами лететь?

Генерал подумал.

— Оставайся.

Вера увидела из окна подъезжающую машину.

В ветровом стекле знакомое лицо. Вера опрометью бросается вниз.

Она влетает в гараж, где Виктор уже ставит машину. Секунду они всматриваются друг в друга. Вера со слезами бросается ему на шею. От пережитого на допросе, оттого что все позади, Виктор искренне отвечает на ее горячие объятия.

А тем временем Савельев и генерал в кабинете.

— На сколько уеду, не знаю, — генерал рвет и бросает в корзину ненужные бумаги. — Ты няньку подыскивай опытную. Пора.

— Сделаем, товарищ генерал.

Савельев видит, как генерал прячет оставшиеся документы в сейф. В глубине мелькнула желтая папка, пистолет. В дверь осторожно всовывается Лида.

— Сергей Вадимыч, поешьте на дорожку.

— Иду.

Генерал ждет, когда Лида, вильнув бедром, исчезнет.

— А Лиду рассчитай.

— Лиду?

— Прямо сегодня. Ни к чему ей здесь.

Пока генерал перекусывает, Савельев входит в спальню, где Лида привычно укладывает чемоданчик генерала.

— Курицу надо? — спрашивает она про газетный сверток.

— Его на борту покормят и еще коньяку нальют.

— Еще и нальют? — смеется Лида.

— Лид, ты... это... — подыскивает слова Савельев. — Ты с сегодняшнего дня откомандирована обратно в часть.

— Чего?

— В часть, — повторяет Савельев.

Лида ошарашена.

— Чё, это мне... вроде как расчет?

— Приказ товарища генерала.

— Ясно. Да пожалуйста! — легко подчиняется Лида.

Но на ней лица нет. Она уходит на кухню, и оттуда слышно, как с грохотом падают на каменный пол алюминиевые кастрюли.

А Виктор уже у крыльца. Убирает генеральский чемоданчик в багажник машины.

Со ступенек спускается Лида, в руке узелок личных вещей, в глазах обида, ярость.

— Прощай, Витя.

— В смысле? — удивляется он.

— Уволили меня.

Он только поднял бровь.

— Из-за тебя, кстати. А разве это справедливо? — она бросает взгляд на верхние окна, знает, что там слышат. — Виновата я, что мужикам нравлюсь? Виновата, что спят они по любви, а женятся по расчету?

На верхнем этаже резко захлопнулось окно, да так, что стекла чудом не посыпались.

Виктор внимательно смотрит на Лиду. И охранники из дальних кустов посматривают с интересом.

А Вера, переваливаясь по-утиному, носится в своей комнате, с рыданиями швыряет на пол вещи. У нее настоящая истерика.

Звон от разбитой вазы, опрокинутого магнитофона будоражит весь дом. Генерал бросается по ступеням к ее двери, но дверь заперта.

— Открой! — он с силой дергает ручку.

В ответ Вера утюгом разносит в куски стенное зеркало.

— Уйдите все! Мне никто не нужен! Никто! Ясно?!! — рыдая, выкрикивает она.

— Верочка, успокойся. Все нормально, все путем... — с ходу меняет тон генерал и шепотом Савельеву: — Зови охрану, ломать. Вер! Вера! Может, отопрешь? Мне только слово сказать.

Под его рукой в полутьме уже сопит охранник с отмычкой, с запасными ключами. Уже и топор у него под ногой наготове.

— Ключ снутри торчит, не пускает, — шепотом сипит генералу взмокший охранник.

На ступеньках, на полпути к двери мнется Виктор. Рядом Савельев бормочет, глядя на часы:

— Рейс, что ли, задержать?

А в комнате снова звон и рыдания. Вера слышит возню у замка за дверью.

— Убирайтесь! Все!

Рывком поднимает с пола утюг, включает в сеть.

— Ломай, — тихо приказывает генерал.

Охранник с силой бьет топором в щель у замка. Генерал ударяет в дверь плечом.

В открывшейся комнате застыла Вера, в глазах безумие, у лица раскаленный утюг.

— Уйди, рожу себе прожгу! Ты меня знаешь!

Генерал из-за порога вытянул руку.

— Не надо, детка. Слышишь? Не убивайся так.

В глазах его боль, а говорит спокойно, почти безмятежно, только голос предательски дрожит.

— Все, солнышко... Как скажешь, так и сделаем. И нет проблем. Только утюг убери. Ну? Чего хочешь? Скажи...

— Ничего!

— Хочешь картошки вареной с маслом, а? Как ты маленькая любила? Хочешь?...

Виктор на лестнице подумал, что ослышался, а Савельев, проявляя деликатность, прикрыл ладонью глаза.

— Да, — неожиданно покорно отвечает Вера. — С постным.

— Тебе помять? Как мама делала?

— Как мама, — теряя энергию, соглашается Вера.

— Зинаида! — бросает через плечо генерал.

Кухарка, задевая табуретки, летит к плите, с перепугу накидывает в кастрюлю немытую, нечищеную картошку.

А генерал шагнул к дочери и осторожно отобрал раскаленный утюг. Вера и сама потеряла к нему интерес, устало ступает по осколкам. В дверном проеме — на уходящей вниз лестнице — увидела задранное лицо Виктора. Отвернулась. А генерал посмотрел на него холодно, жестко и закрыл перед ним дверь.

Грохочут, работают винты неподвижного самолета. Стелется под ветром серебристый ковыль до самой диспетчерской, до колючей проволоки.

Генерал вышел из машины. Виктора даже взглядом не удостоил. Савельев сам отнес генеральский чемоданчик в салон, простился.

Виктор стоит, совершенно убитый, смотрит, как взлетает самолет, как превращается в точку.

— Что, в расход меня теперь? Как Лиду? — с мрачной усмешечкой спрашивает он.

— А ты на его место стань. На хрена ему зять-бабник? Ну ладно б ты полковник был, а так...

Савельев обходит автомобиль, постукивает ботинком по твердым, как камень, шинам.

— Помогите, а? — догоняет его Виктор. — Мне ж никто не нужен, кроме Веры! Я ж ее, можно сказать, полюбил.

— Мне-то не мороси, — отмахивается Савельев и вдруг «доверительно»: — Слушай, на кой тебе эта семейка? Плюнь. Отслужишь, уйдешь на гражданку...

— Да, как... — теряется Виктор. — Мне ж армия нужна! Она для меня все! Она мне все дала! Я простыню первый раз в армии увидал!

— Сгущаешь...

— В чем? А то вы не знаете, как в детдомах! У нас рядом барак заводской был. По две семьи на комнату, через занавеску... с драками, с пьянкой, с парашей! Так мы бегали туда в окна глядеть, нам их жизнь сказкой казалась! Раем!

— И что?...

— Я наизнанку вывернусь, но в тот рай не вернусь! Никогда!

Савельев попытался прикурить на ветру. Хмыкнул.

— Тогда тебе — или свадьба, или чтоб грохнулся самолет.

Виктор заморгал глазами, а Савельев рассмеялся, сел в машину.

— Ладно. Попробую Верку задурить.

Ладонь Савельева с силой шлепает по кухонному столу, даже ложка звякает, а Зинаида замирает с тарелкой горячего супа в руках.

— Ну, Лидка! Ну, хитрая гадина! — восклицает Савельев. — Представляешь? Ну буквально все выдумала!..

Зинаида поджимает губы, ставит перед ним тарелку. А Савельеву плевать, что она не верит. Он точно знает, что нужная дверь приоткрыта и там его слышат прекрасно.

— Ну буквально все наврала! — начиная есть, возмущается Савельев. — Я ж сам видел, как она к нему в дверь ломилась, а он ее, сучку, не впустил! Честное партийное слово!

Зинаида неловко потянулась к верхней полке. На каменный пол с грохотом посыпались кастрюли, железные миски, а костюм Савельева запорошило мукой...

Кремлевский плац, на котором вышагивают курсанты кремлевской роты. В машине без водителя Серов и его московский коллега, тоже генерал.

— В ГБ вызывали?

— Да, — не очень определенно подтверждает Серов, — и еще потащат.

— Плохо.

— Ты мне можешь объяснить, чего они вцепились? — тихо и с раздражением спрашивает Серов.

— Теперь могу. — Он стрельнул равнодушным взглядом в курсантов. — Американцы Хрущу про ту аварию напомнили... Дескать, «радиация» и все такое. А он в несознанку. А они ему факты на стол. Ну и он как обосранный. Теперь крови жаждет, ищет крайнего. А крайних... Или ты, или тот из ГБ...

— Ясно.

— Но раз его письменного приказа нет, он тебя закопает.

— Да приказ-то у меня...

Генерал изумленно вскинул взгляд на Серова.

— Что ж ты раньше молчал?

— Ссориться с органами не хотелось.

Ночь. Над травой оглушительно звенят цикады. Далеко в стороне, за дачной оградой стоит «ЗИМ» с выключенными огнями. Виктор в волнении расхаживает у открытой дверцы. В машине, как каменная, сидит Вера.

— Вер, я только тебя люблю! Честно! Ну что мне, со скалы прыгнуть? Застрелиться, чтоб ты поверила?!

— У тебя с ней было? — упрямо и не глядя на Виктора, спрашивает Вера.

— Нет, конечно! — «искренне» взрывается он.

— А я видела, как она вокруг шилась.

— И что!

— Поклянись... Матерью своей, — жестоко требует Вера.

Виктор секунду медлит.

— Клянусь.

Вера вздрогнула, спросила растерянно:

— Мамой?

Он промолчал. Ей показалось, что взгляд его затуманился.

Звенят цикады над травой, над темным домом. На крыльце — огонек сигареты. Это Савельев. Отбрасывает окурок и, осмотревшись, тихо входит в дом.

А в машине Вера и Виктор сидят, откинувшись на кожаные сиденья. Вера прикрывает глаза.

— Поцелуй меня.

Виктор покорно целует. Вера задышала чаще.

— Еще.

Она подставляет губы, шею. Она уже сползает под Виктора.

— Я больше не выдержу, — чуть не плачет она, — я хочу тебя... очень!

А он натыкается руками на ее отяжелевшую грудь, выпирающий живот. Шепчет:

— Но как же? Вроде ж нельзя...

Вера разочарована.

— Ты правда меня любишь?

— Правда.

— А мне иногда кажется, что нет...

Он отчужденно отстраняется, садится.

— Обиделся?

— Просто не верю, что мы поженимся.

Он заводит машину.

Вера вскинулась.

— Почему?

— А кто я? — усмехается Виктор. — Не пойдешь же ты в загс с сержантом?

Она горячо прильнула к его шее.

— Ну что ты опять! Я ж сказала, отец вернется и все сделает!

А в темном кабинете генерала Савельев безуспешно пытается подобрать ключ к сейфу.

Вдруг по стене прополз свет фар. Это в ворота бесшумно въезжает автомобиль. Савельев лихорадочно приводит все в порядок. Выскальзывает за дверь.

Дождит. В предутреннем сумраке на мокрую полосу военного аэродрома садится военный самолет. У стекляшки диспетчерской генерала, волнуясь, поджидает Виктор.

По горной дороге высоко над морем мчит автомобиль. «Дворники» мерно елозят по стеклам.

— А Савельев где? — недовольно и сухо спрашивает генерал.

— Зуб у него, товарищ генерал, — робко объясняет Виктор.

— Опять?

Помолчали.

— Ну а Вера как?

— Нормально! — оживляется Виктор. — Мы с ней по театрам или книжки душевные читаем... «Три товарища» Ремарка и так далее... Живот уже вот такой!

Генерал довольно хмыкнул. А Виктор продолжает:

— То не было, не было и вдруг попер...

Настроение у генерала исправилось.

— Ну ладно, раз так.

Он прикладывается к стеклянной фляге с коньяком.

— Хорошо съездили, товарищ генерал? — осмелев, интересуется Виктор.

— Нормально. Так съездил, что кой-кому... головы не сносить... Я, кстати, про тебя поговорил. Поедешь в Москву на учебу. Не сейчас, конечно...

В машине под днищем раздался металлический скрежет и оглушительный треск. «ЗИМ» вильнул и, плохо управляемый, помчался по крутому спуску шоссе.

Впереди резкий поворот и головокружительный обрыв к морю...

— Тормоз! — орет генерал. — Тормоз жми!

Виктор и без него отчаянно бьется.

— На скорость! Низкую! — орет генерал.

Виктор пытается, но рычаг как заклинило.

Он вильнул рулем, машина срезала бордюрные столбы и сильно погасила скорость. Она теперь едва катит, но до обрыва остается всего десяток метров.

Виктор и генерал, не сговариваясь, бросаются к дверям. Виктор выкатывается на дорогу, а дверь генерала заклинило.

Чтобы остановить набирающий скорость «ЗИМ», Виктор упирается в радиатор.

— Прыгай! — с выпученными от напряжения глазами, орет он.

Генерал яростно бьется в заклинившую дверь.

— Прыы!.. — теряя силы, истошно орет Виктор.

Генерал выбивает дверь, и машина обрушивается вниз. Она падает, ударяясь об острые камни. У самой воды взрывается.

Вера со сна резко садится в кровати. Над ней стоит бледный Савельев.

— Вера, токо не волнуйся, но... У них беда.

На Верином лице застыла гримаса растерянности.

— Я толком не знаю. Еду сейчас. Там машина упала... с обрыва.

Топтун у ворот вздрогнул, услышав вылетевший из окна Верин истошный вопль.

«Скорая помощь» мчит к Севастополю. Досадуя на резкие повороты, врач и сестра пытаются обработать ссадины и синяки на лице генерала. Савельев говорит, возникая то сбоку, то из-под их рук:

— Начался не то приступ, не то схватки... Пришлось ее увезти в больницу...

Рядом с генералом, свернувшись калачиком, дремлет Виктор. Руки его замотаны бинтами. Он совершенно опустошен.

Уже через тридцать минут Виктор сидит в обшарпанном кресле в вестибюле больницы и, не поднимая глаз, слушает тихие, сердитые обвинения Савельева.

— Как это тормоза? Это что, телега колхозная? За то кто отвечает? Ты или тетя Хеся?!

А генерал в белом наспех наброшенном халате в сопровождении врача быстро идет по путаным коридорам родильного отделения.

Крики рожениц заставляют его вздрагивать, вытирать испарину.

— А как же, в семь месяцев?.. Остановить нельзя? — взволнованно спрашивает он.

— Вы что! Схватки уже в разгаре. Здесь присядьте.

За стеклом, до половины замазанным белой краской, орет его Вера.

Тем временем два солдата и патрульный офицер выводят Виктора из здания больницы, усаживают в «газик» с надписью «Военная комендатура».

В коридоре родильного отделения, не в силах переносить ор нескольких женских голосов, генерал Серов закрывает уши руками.

А Виктор уже на допросе, перед следователем.

— Тормоза? А ты понимаешь свою ответственность в этом разе? Это уже не халатность, это статья! Подумай, может, что другое?

— Может...

Виктор лихорадочно ищет ответ. А следователь гнет свое.

— Может, ты его угробить решил?

— Кого?!

— Генерала. У вас же скандал был... с ним, с дочкой. Вот ты и решил. А?

— Я? Ну, бля, даете!

Следователь с размаху бьет Виктора по лицу.

За белыми стеклами Вера протяжно взвыла и смолкла. Остались только нервные реплики врачей. Генерал напряженно ждет, когда она снова закричит. Но вместо Вериного из-за стекла доносится дребезжащий, как зуд, голосок. Он крепнет и наливается энергией.

Генерал взлетает на цыпочки, выглядывает над линией белой краски.

Доктор держит на вытянутой руке трепыхающееся багровое тельце.

— Смотрите, мамаша, — звучит строгий голос акушерки, — ваш ребенок. Живой. Девочка.

Генерал Серов, яростный и заметно пьяный, в сопровождении Савельева быстро идет по коридорам военно-следственного изолятора.

— Я вам, сукам, устрою! Нашли, понимаешь, козла отпущения! Я вам уши на жопу натяну!

Навстречу из-за угла коридора вылетает испуганный полковник.

— Немедля освободить моего водителя!

— Так он же показания дает... по факту аварии! — лепечет полковник.

— С «фактом» я еще разберусь! Тут я до точки дойду! — рычит Серов. — А его... если щас не отдашь... с тебя лично погоны сдеру!

Стол в дачной столовой заставлен едой, бутылками. Виктор и генерал тянутся друг к другу рюмками сквозь табачный дым.

— Ну? Давай за Верку и за девочку. Чтоб здоровенькая росла!

Генерал выпивает залпом. Виктор следом. Они в доме пируют одни.

— Ничего, что рано, — успокаивает Виктор. — У меня сестренка так же родилась, а какая девочка была! Такая... — Он тоскливо улыбается. — Щечки даже румяные. Все удивлялись, откуда щеки такие в голодуху! Война ж токо кончилась.

— Любил?

Виктор не отвечает, только взгляд потемнел. А генерал не отстает.

— Любил сестру-то?

— Да как, — нехотя откликается Виктор. — Мать на заводе, а я все сам. Пеленал, кормил, отмывал... Намерзнусь в очереди за детским питанием, прибегу с бутылкой, мать говорит: «Отпей, Витька, хоть пару глотков», а я — никогда. Сдохнуть был готов, токо б Светочке хватало, токо бы росла...

— И чего?

— И всё! — отрезал Виктор, волнуясь. — Как мать от чахотки померла, нас по детдомам разлучили... И всё. Она мне, малышка, каждую ночь снилась. Мать не снилась, а Светочка каждую ночь...

— А зачем?

— Что?

— Разлучили.

— Не знаю. Положено. Я бежать пытался. Неудачно. А как второй раз сбежал... поздно. Она без присмотра... от дизентерии померла... маленькая ж, полтора годика...

Он вдруг задрал лицо к потолку и глубоко вдохнул, чтоб слезы из глаз не выкатились. Генерал наполнил рюмки.

— Ты за меня, Витек, держись. Меня они не скрутят, понял? У них очко слипнется таких, как я, крутить. И за аварию ответят. Увидишь, не одна голова полетит. Ну? Давай еще. За нашу кроху. Чтоб счастливая!

Он снова выпивает и вдруг, ударив по столу кулаком, громко затягивает:

Любо, братцы, любо, любо, братцы, жить.
С нашим атаманом не приходится тужить...

Только сейчас видно, как он сильно пьян. Виктор подхватывает песню.

А первая пуля, а первая пуля,
А первая пуля метила в коня.
А вторая пуля, а вторая пуля,
А вторая пуля ранила меня...

Генерал вдруг шваркает рюмку об пол. Он «по-блатному» раздирает свою белую нижнюю рубаху и, съехав со стула, пытается приплясывать вприсядку. Не удержавшись, шлепается на задницу, начинает отбивать ритм украинского гопака ладонями по полу.

— Опа! Опа-опа-опа! Америка-Европа!..

Больница. Нянечка складывает Верины вещи в большую сумку. А Вера, прильнув к окну, кормит грудью малышку.

Внизу, у бездействующего фонтана, с цветами дожидается Виктор. Вера смотрит на него влюбленным, задумчивым взглядом.

С младенцем на руках Виктор спускается со ступенек больницы. Вера, цепляясь за локоть, идет рядом. Ее хромота мешает ему, мешает нести девочку.

— Темненькая, — без задней мысли констатирует Виктор.

Но Веру кольнуло.

— Осторожно, не урони.

Домой они едут на черной «Волге» — Виктор за рулем, а на заднем сиденье Вера со спящей девочкой.

— Ты нас ждал? — спрашивает она с грустным удовольствием.

— А то! — подтверждает он.

Вера поспешно обнимает Виктора за шею.

— Обалдеть, как я соскучилась! Кажется, не месяц, а полжизни! Днем кормлю, ночью кормлю, как дойная корова! — В Верином голосе слышится нотка гордости.

Топтун радостно приветствует машину у ворот.

В окне кабинета, как обычно, торчит генерал. А на крыльце Савельев, повариха и новая нянька — пожилая женщина с неприятно холодным взглядом.

Она натянуто улыбается молодой хозяйке. Желая помочь, протягивает руки к девочке. Но берет как-то неловко... Виктор перехватывает.

— Я сам.

Он вносит девочку в дом, в генеральскую спальню, переоборудованную теперь под детскую комнату.

Поздний вечер. Вера стоит в ванной под струями душа и, сдвинув занавеску, наблюдает, как у зеркала бреется Виктор. Он с удовольствием елозит по щекам бритвой «Харьков». Из-за стенки доносится негромкий детский плач. Там нянька укачивает девочку.

— Придешь? — тихо спрашивает Вера.

— Как уснут.

Он целует ее в мокрое лицо.

Плач слышен и в столовой, где генерал и Савельев играют в домино.

— Слушай, что там по аварии? Чего они тянут? — спрашивает генерал, выкладывая на стол очередную костяшку.

— По аварии? — нехотя отзывается Савельев.

Виктор останавливается за его спиной, продолжая елозить по щекам бритвой, настороженно прислушивается к разговору.

— А мы дупель «пусто»! — Савельев шлепает своей костяшкой по столу. — Версии отрабатывают, следователя сменили...

— Долго отрабатывают, — недовольно ворчит генерал. — Надо подстегнуть.

— Слушаюсь.

Савельев бросает на Виктора веселый взгляд.

— Товарищ генерал, зря вы ему «Харьков» отдали. Он же теперь до дыр добреется!

Город. Под теплым осенним дождем очередь в детскую молочную кухню. Поодаль в «Волге» дожидается Савельев.

Виктор выходит из кухни, в руках у него несколько молочных бутылочек, заткнутых ватой. Он торопится к машине, но, не в силах удержаться, приостанавливается у витрины Военторга.

За стеклом — черноморские ленты, бескозырки, веера из погон, офицерские парадные мундиры на манекенах... и портрет Хрущева.

— Привет.

Виктор резко оглядывается. Рядом стоит Лида в куцем, промокшем пальтишке. Виктор от растерянности прибавляет радушия.

— Привет! Как ты?

— А ты? — спрашивает она чуть грустно. — Торопишься?

— Да, вот... — Он виновато показывает на бутылки и делает нетерпеливый шаг в сторону машины.

— Жаль. А то бы поболтали, — вздыхает она со значением.

— Да... можно как-нибудь... — говорит он, уже отступая.

— Обманешь? — спрашивает Лида и поспешно, вдогонку выпаливает свой адрес: — Балки, Доватора, пять...

Виктор с трудом открывает дверцу и, стараясь скрыть нервы, передает бутылки Савельеву.

— Ты, ё... Осторожно! — недовольно ворчит тот. — У тебя Паркинсон, что ли?

Виктор садится за руль, трогает с места. Украдкой косится на сидящего рядом Савельева — не заметил ли тот Лиду. А Савельев ставит бутылочки в корзинку.

— Выкинешь меня у военной прокуратуры.

— Сделаем.

Машина мчит по оживленной набережной.

— Между прочим, Витя, я туда по твоим делам. Знай! Генерал тебе не поможет, а я, как ни странно, могу.

— Спасибо, — невесело вздыхает Виктор.

— И что в Москву поедешь — моя работа. Он через месяц хотел, а я настоял, чтоб прямо в пятницу.

— В эту?!

В глазах Виктора радость, тревога.

— В эту, в эту! Старик упертый стал, рассеянный. Представляешь, папку посеял какую-то желтую... Не видал?

— Вроде нет, — неуверенно отзывается Виктор.

— Может, в сейфе? — предполагает Савельев.

— Может...

— ...Думаю, там. Думаю, просто забыл старик. Надо бы посмотреть, а? Как считаешь?

Он испытующе скосился на Виктора.

— Кто ж посмотрит? — Виктор за улыбкой прячет тревогу.

— Так мы. Вот только ключ... Да, ключ.

А Виктор уже притормаживает у ступенек прокуратуры. С надеждой ждет, что Савельев выйдет, не закончив опасный разговор. Но Савельев не торопится. Сидит, вроде думает.

— Интересно, оно женское?

— Что? — теряется Виктор.

— Молоко. Как его у баб берут, не знаешь? — Трогает корзинку. И, не дожидаясь ответа, выбирается из машины. — Так ты пригляди, где он ключ держит, ладно?

— Я? — Виктор взволнован не на шутку. — А заметит? Мне ж тогда кранты. Может, пусть сам найдет папку свою. А?

Взгляд у Савельева становится жестким. Он говорит со значением:

— Нет, Витя. Надо ему помочь. И так, чтоб он не заметил. Мы ему сюрприз сделаем.

Захлопывает дверь и с улыбочкой машет сквозь стекло.

Поздний вечер. Девочка не спит, обиженно всхлипывает. Виктор, укачивая, ходит по затихшему дому.

— Спи, Светочка, спи кроха. Что не так? Животик болит?

Останавливается напротив кабинета.

— Вишь, и дедушка не спит из-за тебя...

Генерал поднимает от бумаг лицо со съехавшими на нос очками. Папки на столе нет, но ключик небольшой лежит у руки.

Виктор идет дальше, бормочет:

— Что ж нам с этим делать-то, Светочка?

В темной столовой натыкается на Веру в ночной рубашке. Она прильнула, шепчет:

— Жду тебя, жду... Приходи, как отец уснет.

Ночь. Глаза у Виктора слипаются, а он все ходит по коридорам, укачивает тревожно спящую девочку.

Генерала за столом уже нет. Ни бумаг, ни ключа.

Генерал похрапывает в столовой на диванчике. На груди под съехавшей сорочкой поблескивает ключик на цепочке, вместо креста...

Виктор отходит, бормочет:

— Вот, Светочка. В переплет мы с тобой влипли по самые ухи.

Ходит вдоль ограды топтун. Второй у ворот попыхивает сигаретой, ежится в предутренней сырости. Достал из кармана пистолет, уныло проверил обойму, снова спрятал.

Уже днем Виктор проснулся на Вериной постели от чьих-то чужих голосов. Он лежит одетый, поверх одеяла. Какие-то мрачного вида работяги в спецовках суются в дверь, что-то недовольно обсуждают. Виктор резко садится, шипит.

— Вы чего, мать вашу? Тут детская, ребенок!

— Не пыхти, мы тоже не на прогулке. Дезинфекция.

— Чего?! — возмутился Виктор.

Яростно выталкивает их в коридор и натыкается на Савельева.

— Остынь. Остынь, я сказал!

Из-за его спины на Виктора смотрят мужики с глазами волкодавов.

А Савельев уже бросается объясняться с генералом. Тот недовольно гремит в столовой.

— Что?! Кто разрешил?!

— Товарищ генерал, так дезинфекция же! — суетится Савельев. — В области ящур, дизентерия... Мы ж до родов собирались, но не успели... поскольку... поскольку оно раньше вышло.

— Обойдемся.

— Нельзя, товарищ генерал, эпидемстанция настаивает.

— Но не при ребенке же!

— А мы ее отправим. С нянькой. И Веру, — торопится успокоить Савельев. — Я уж распорядился все детское собрать. Это ж только на сутки, двадцать четыре часа. Кстати, и мы с вами тоже...

— Да вы что! — взрывается Вера. — У нас с ним последний день! — она приникает к Виктору. — Раньше вечера не поеду!

— Нет проблем, — соглашается Савельев. — Он вас завезет и сам прямо на вокзал. Верно, Витя? — Савельев весело подмигнул. — Москва, Москва!.. Завидую. Честно!..

Генерал смотрит через окно в мрачные лица работяг, толкающихся на крыльце, на их противогазы и распылители.

— Я останусь, — говорит он твердо.

— Но как же, товарищ генерал?..

— Я сказал!

«Опылители» сидят за оградой, подкрепляются бутербродами, недовольно посматривают в сторону дома. Ждут.

А в полутемной, занавешенной детской Виктор собирает чемоданчик. Вера рядом. Перебирает фотографии.

— ...Нет, не эту, я тут плохо вышла. А вот, смотри, я совсем маленькая...

Заставляет его опуститься рядом.

На фото младенец на брюшке, с бодро поднятым личиком.

— Симпатичная.

Виктор старается рассматривать с интересом.

— Правда? — Вера грустно умиляется. — И ножка еще здоровая... Я ж здоровой родилась, представляешь? — Она меняет фото, вздыхает. — А это уже после. С мамой. Как она меня любила... И переживала... что ножка, что у меня семьи не будет...

Вера с трудом удерживает слезы.

— Вер! — Он виновато улыбнулся. — Мне собираться пора.

Она встрепенулась.

— Щас, только... — Она торопливо перебирает фотографии. — Не эта, нет, щас. Вот! Я тебе вот эту с собой дам. Чтоб ты меня не забывал. Здесь я после выпускного.

На фото серьезная девочка в длинном нелепом платье и в перчатках выше локтя.

Вера вдруг ткнулась лбом ему в щеку и заплакала беззвучно, горько.

— Не уезжай, пожалуйста! Я умру без тебя...

— Ну что ты, Вер? — Он обнял ее, стал вытирать тушь, мгновенно распухший нос. Потом все же добавил: — Идем, а? Там отец, а мне еще вещи...

Сумерки. Автомобиль у крыльца. Виктор ставит в багажник свой чемоданчик, сумку с детскими вещами, еще какие-то свертки... На заднее сиденье — корзинку со спящей девочкой. Нянька садится рядом.

Из сада за ними наблюдают рабочие в прорезиненных спецовках. Они явно недовольны, что вынуждены так долго ждать.

Савельев в кухне выпроваживает озадаченную повариху.

— Езжай, езжай. Чего всю ночь химию нюхать? Я всех до утра отпустил...

Вера остановилась в свете фар и, прежде чем сесть в машину, махнула рукой отцу.

— Па!..

Он, как обычно, стоит в окне кабинета. Лица не видно, свет в доме нигде не горит — зажигать уже некому...

Машина двинулась по дорожке. Топтуна у ворот почему-то нет, только незнакомые рабочие в спецовках. От их недобрых ускользающих глаз на Веру пахнуло опасностью. Отъезжая, она глянула назад. Один из рабочих запирал ворота.

— Бред, — пробормотала она, — что можно ночью опылять?

— Злятся небось, что днем не вышло, — вставила сидящая сзади повариха.

Виктор смолчал, но и в нем шевельнулась тревога.

Отъехали далеко. Остался позади пропускной шлагбаум с матросами. Вдали замерцали огоньки Севастополя.

— А еда для маленькой где? Зин! — вдруг вскинулась нянька.

— В багажнике, должно.

— Точно?

— Я, что ли, нянька?! — отбрила повариха.

Вера вдруг всплеснула руками.

— Забыла!

— Что? — встревожился Виктор.

— Фотографию тебе в чемодан положить...

— Жаль, конечно, — вздохнул Виктор, но скорость не снизил.

Вера сидела жалкая, убитая.

— Как же я так? Достала, а потом с едой этой... Плохо. Примета...

Она заплакала беззвучно, безнадежно. Женщины сзади напряженно молчали.

— Ладно! — Виктор притормозил. — Держитесь там.

Он резко развернул машину и помчал обратно.

— А поезд? — вскинулась Вера.

— Успею.

Матрос на блокпосту поднял руку, пытаясь остановить их «Волгу», но Виктор промчался мимо. Потом проскочил мимо «газика» с патрулем...

А женщины на заднем сиденье тихо и зло переругивались.

— Корзинка на кухне стояла! Я решила, возьмешь, — говорила нянька.

— А ты на что? — шипела Зинаида. — С ребенком не умеешь!..

— Я?

От их перепалки девочка захныкала. Повариха первая подхватила ребенка и начала укачивать.

Впереди показались кипарисы, заросли акаций, означавшие поворот к даче.

— Ты к задней калитке, — советует повариха, — чтоб в ворота не ломиться...

Виктор среагировал мгновенно. Автомобиль нырнул на дорожку в кустарнике и заскользил вдоль высокой глухой ограды.

Подъехать близко не удалось. Вера выскочила, заковыляла сквозь темные кусты...

А Виктор тем временем открыл багажник.

— Здесь еда...

— Где?

Нянька и повариха с ребенком на руках сунулись в багажник.

— Вер! Ты все же быстрей... — бросил вслед Вере Виктор.

Но та уже скрылась в темноте за калиткой.

— Черт, опоздаю.

Виктор поспешил за ней.

Вера торопилась. Никто не попался ей на пути к черному ходу. Она быстро прошла мимо кабинета. За распахнутой дверью работяга вытаскивал из сейфа желтую папку, пистолет...

— Эй! — изумленно выдохнула она и метнулась дальше на шум, в глубь комнат...

Там возня, хрипы... Спины мужчин в спецовках... Отец! Он извивается в

безжалостных руках, судорожно отталкивает ногами стулья. Сизое лицо, глаза навыкате, на шее тонкая проволока удавки. Вера издала страшный, нечеловеческий крик.

Виктор, только вошедший в дом, инстинктивно вжался в темный угол, замер.

Раздался сухой пистолетный хлопок. Виктор видел, как рухнула Вера.

Женщины у багажника испуганно вскинулись на выстрел.

А рядом с упавшей Верой засуетился откуда-то взявшийся Савельев.

— Ты что наделал, мудак! — шепотом заорал он на «работягу».

— А кто ее впустил-то?

— Ты что наделал, падаль?! — губы у Савельева прыгали от волнения и страха.

— Все! Без истерик! — вмешался главный «работяга» и приказал стрелявшему: — Дырявь ему башку... Выхода нет.

Виктор бесшумно рванулся из дома.

А убийца выстрелил в голову мертвого генерала и вложил пистолет в руку Вере...

Услышав новый выстрел, повариха инстинктивно заслонила ребенка и, не зная, как уберечь, захлопнула его в багажнике.

А Виктор запутался в зарослях, не сразу нашел калитку и, чуть не налетев на Савельева, замер в кустах.

Савельев у калитки перехватил перепуганную няньку.

— Уходи! Быстро! — сердито набросился он. — Уходите!

Зыркая по сторонам, подскочил к машине.

— Стре... стреляли вроде? — отступая под его напором, пролепетала повариха.

— Да, беда! У нее припадок! — Савельев сунулся в стекла пустой «Волги». — Она отца убила, себя... и ребенка.

— Ребенка? — выдохнула Зинаида, боясь взглянуть на багажник.

— Ну да. Ты ж знаешь, Верка шизо!

Он оттолкнул обеих.

— Все! Уходите! И Виктор чтоб чесал отсюда! И чтоб ни звука! Ясно? Ясно?

Женщины, спотыкаясь, побежали к дороге.

Как только Савельев скрылся в калитке, Виктор выскользнул из кустов и, не приближаясь к машине, ломая заросли, бросился наутек.

Его догнал тоненький, приглушенный плач Светочки. Виктор по инерции проскочил еще метров десять и остановился.

Девочка плакала жалобно, доверчиво. Виктор не знал, что ему делать. А она зарыдала сильней.

Савельев услышал. Переглянувшись с «главным», пошел назад.

Но Виктор их опередил. Савельев видел, как он выхватил девочку из багажника и прыгнул за руль.

— Стой, гад!

«Волга», хлопая крышкой багажника, с ревом помчалась по кочкам. «Главный» выстрелил вслед. Машина, убыстряя ход, скрылась за темным поворотом.

— Ну, мудак! Ну, идиот! — с досадой прорычал вслед Савельев. — Сам себя подписал...

Через секунду из ворот с ревом выкатил крытый грузовичок.

Девочка рыдала на сиденье.

— Ну, ну... не плачь, Светик. Все нормально. Ты, главное, не плачь... — приговаривал Виктор.

Он пролетел по шоссе и едва не сбил патрульных у «газика». В заднее зеркальце за бьющимся багажником он видел, как «газик» включил фары и помчался вдогонку. А вдалеке уже маячили фары грузовика.

Виктор вдавил педаль, «Волга» рванула с удвоенной скоростью. Девочка надрывалась.

С холма открылся извив дороги с блокпостом, у которого уже суетились моряки. Их, видно, предупредили по связи.

Виктор рывком свернул с дороги и, придерживая рукой девочку, помчался по степным ухабам, по рытвинам. Автомобиль взмывал и падал. Так ехать становилось невозможно.

Виктор резко остановил.

— Ну, ну... кроха...

Он подхватил ее вместе с одеяльцем и пустился бежать.

Далеко за его спиной фары грузовика замерли у обочины, из кузова выпрыгнули несколько солдат с карабинами и фонарями. С ними Савельев и трое в спецовках.

А Виктор бежал, спотыкаясь о камни, проваливаясь в глубокие ухабы и только бормотал:

— Я тебя не брошу... я тебя не отдам...

Но впереди, на гребне холма, возникли еще огоньки.

Он заметался, свернул к обрывистому берегу. Прыгая по уступам, помчался с откоса вниз. Девочка слабо стонала от каждого сотрясения.

А над головой уже слышались неясные голоса.

Не зная, куда скрыться, Виктор рванулся в прибой и, по колено в воде, побежал к скалам. Пару раз он чудом не окунул стонавшую малышку.

Солдаты и Савельев остановились на гребне, но Виктора в бухте не увидели. Он стоял в воде под низко нависшей скалой.

— Прочесать берег в обе стороны, — приказал «главный». — И без церемоний. Дырку в лоб, и точка. Исполнять. — Обернулся к Савельеву, тихо хмыкнул: — Но на кой ты дите приговорил?..

Савельев с досадой дернулся.

— Раньше б советы давал, умник!

Он стал неуклюже спускаться вниз.

Солдаты разбрелись по ближайшим бухтам.

«Главный» и второй, в такой же спецовке, смотрели сверху, как спускается по камням Савельев, как на ходу передергивает затвор пистолета.

А Виктор стоял под скалой, прижимая девочку в размотавшемся одеяльце.

Она тонко захныкала. Виктор лихорадочно прикрыл ладонью ее маленькую головку.

— Света, Светочка, не надо, миленькая...

Он в отчаянии прижал ее ротик к своей щеке. Девочка всхлипнула, зачмокала, с голода принимая щеку за материнскую грудь.

Сперва Савельев увидел в воде сапоги. Только потом уже руки, прижимавшие ребенка, и расширенные глаза Виктора... Несколько мгновений они смотрели друг на друга.

— Ну, что там у тебя? — донеслось сверху.

Савельев медлил.

— Эй! Капитан! Чего молчишь?

— Зеро! — наконец крикнул Савельев наверх.

— Чего?

— Пусто, говорю!

Виктор не очень понял смысл его слов. Просто смотрел на Савельева отчаянным, горящим взглядом.

Савельев отвернулся и стал тяжело подниматься по уступам. Ноги скользили, руки несколько раз проехали по острым камням, получая ссадины...

— Ты, ё!.. — ворчал Савельев. — Что за жизнь собачья! Блядская жизнь!.. Ее в душу мать!..

Светало. Виктор быстро шагал по прибою. Измотанная, голодная девочка спала у него на руках.

Она продолжала спать, когда он вошел в поселок Балки. Рваное белье на веревках, кучи угля вперемешку с мусором, знакомый запах нищеты...

Он постучал в оконце. Лида возникла в открывшейся двери, испуганная, со сна. Сразу поняла, что беда и опасность. Секунду они смотрели друг на друга.

Она посторонилась, впуская в дом его и ребенка.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам
печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-ый Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951- 9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

НАШИ АВТОРЫ

Зорин Андрей Леонидович ***(р.1956)*** — литературовед, культуролог. Окончил филологический факультет МГУ, доктор филологических наук, доцент РГГУ, научный сотрудник ИМЛИ.

Ханютин Алексей Юрьевич ***(р.1956)*** — режиссер документального кино. Окончил режиссерское отделение ВГИКа (1978, мастерская Р.Кармена). Снял фильмы «Пятачок», «ДМБ-91», «Мавзолей» и др. Президент Гильдии неигрового кино и телевидения.

Евзович Лев Георгиевич ***(р.1958)*** — художник. Окончил Московский архитектурный институт. Член группы «АЕС+Ф» (Татьяна Арзамасцева, Лев Евзович, Евгений Святский, Валерий Фридкис).

Бартенев Андрей Дмитриевич ***(р.1969)*** — художник, скульптор. Окончил Краснодарский институт искусств. Лауреат молодежной премии «Триумф» (2002).

Деготь Екатерина Юрьевна — искусствовед, арт-критик. Окончила исторический факультет МГУ (отделение искусствоведения). Автор книг «Террористический натурализм», «Русское искусство XX века».

Любарская Ирина Юрьевна — кинокритик. Окончила МГУ. Работала в журналах «Столица», «Стас», в «Общей газете». В настоящее время — сотрудник журнала Premiere.

Абдуллаева Зара Кемаловна — критик. Окончила филологический факультет МГУ, кандидат искусствоведения. Автор книг «Живая натура» (о Романе Балаяне) и «Олег Янковский. Ностальгия по герою», а также многочисленных статей в журналах и научных сборниках.

Долин Антон Владимирович ***(р.1976)*** — журналист, кинокритик. Окончил филологический факультет МГУ, аспирантуру ИМЛИ. Сотрудник газеты «Газета», кинообозреватель радио «Эхо Москвы».

Артюх Анжелика Александровна — киновед, кандидат искусствоведения, преподаватель истории кино в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, сотрудник издательства «Панорама TV».

Гусятинский Евгений Владимирович ***(р.1983)*** — студент киноведческого факультета ВГИКа. Печатается в «Искусстве кино» с 2001 года.

Клюев Евгений Васильевич ***(р.1954)*** — писатель, публицист. Окончил Тверской государственный университет по специальности «русский язык и литература». В 1992—1993 годы — главный редактор газеты «Миссия», в 1993—1996 — декан факультета журналистики Российской академии образования. С 1996 года живет в Дании. Публиковал стихи, новеллы, сказки в периодике и отдельных изданиях. Роман «Книга теней» номинирован на премию «Букер»-97.

Мартынов Владимир Иванович ***(р.1946)*** — композитор, один из наиболее известных представителей отечественного «минимализма», автор музыки к фильмам «Слово для защиты», «Поворот», «Юность Петра», «В начале славных дел», «Холодное лето пятьдесят третьего...» и др. Автор ораторий «Апокалипсис» и «Плач Иеремии», положенных в основу спектаклей Ю.Любимова и А.Васильева. Автор книг «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси», «История богослужебного пения» и др.

Озон Франсуа ***(р.1967)*** — французский режиссер. В 1990 году поступил на продюсерское отделение ФЕМИС (Европейский Фонд изобразительных и звуковых профессий, преемник знаменитого парижского ИДЕК). В 1993 году оставил образование, чтобы заняться режиссурой. Режиссер фильмов «Крысятник» («Ситком»), «Криминальные любовники», «Капли дождя на раскаленных скалах», «Под песком», «8 женщин».

Медынский Сергей Евгеньевич ***(р.1922)*** — оператор, режиссер. Окончил ВГИК в 1950 году. За участие в работе над фильмами «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953) и «Покорители моря» (1959) награжден Ленинской премией. С 1973 года преподает во ВГИКе.

Белопольская Виктория Марковна — кинокритик. Окончила факультет журналистики МГУ. Работала в журнале «Огонек», в газетах «Коммерсантъ», «Вечерняя Москва». В настоящее время — шеф-редактор в отделе документального телепоказа телеканала «Культура». Автор многочисленных статей по проблемам современного кинематографа. Предмет особого профессионального интереса — неигровое кино.

Десятерик Дмитрий Валентинович ***(р.1964)*** — журналист, кинокритик. Окончил Киевский театральный институт им. Карпенко-Карого. Печатается в киевских газетах и журналах. Круг интересов — кино, современная музыка.

Долинин Дмитрий Алексеевич ***(р.1938)*** — оператор, режиссер. Окончил ВГИК в 1961 году. Как оператор снял фильмы «В огне брода нет», «Начало», «Не болит голова у дятла», «Чужие письма», «Объяснение в любви» и др. Режиссерские работы — «Сентиментальное путешествие на картошку», «Миф о Леониде» и др.

Суркова Ольга Евгеньевна — киновед, кандидат искусствоведения. Окончила киноведческий факультет ВГИКа в 1968 году. В 1968—1972 годы работала в журнале «Советский экран», в 1974—1982 — в НИИ теории и истории кино. Автор книги об Андрее Тарковском «Книга сопоставлений», многочисленных статей о кино.

Горенштейн Фридрих Наумович ***(1932—2002)*** — писатель, драматург, публицист. Автор многочисленных литературных произведений. В качестве сценариста принимал участие в создании фильмов «Солярис», «Седьмая пуля», «Раба любви» и др. Мировую славу ему принесли романы «Псалом», «Место», пьесы «Споры о Достоевском», «Детоубийца». В годы застоя после разгрома литературного альманаха «Метрополь», участником которого был Горенштейн, он был вынужден эмигрировать. Умер в Берлине.

Чухрай Павел Григорьевич ***(р.1946)*** — режиссер, сценарист. Окончил операторский (1969, мастерская Б.Волчека) и режиссерский (1974, мастерская И.Таланкина) факультеты ВГИКа. Постановщик фильмов «Клетка для канареек», «Вор» (номинация на «Оскар») и др.

S U M M A R Y

Andrei Zorin:
«Creative drive shouldn't slow down»

Alexei Khanyutin
Feast when pest?

Lev Evzovich:
«We do understand where who and what we are»

Andrei Bartenev:
«I'm scared...»

Ekaterina Dyogot:
«I don't see any tragedy»
Discussion of the problems of modern art in Russia thru Alexei Khanyutin's documentary CONTEXT.

Nina Tsyrkun
Taking sides
Coverage of Berlinale-2002: turn to modest verbalism?

Irina Lyubarskaya
Outsider
Review of Lasse Hallstrom's THE SHIPPING NEWS (USA).

Zara Abdullayeva
Divertissement
Review of François Ozon's 8 FEMMES (France).

Nina Tsyrkun
Boy meets girl
Review of Kim Ki-Duk's NA-BBUN-NAM-JA (South Korea).

Zara Abdullayeva
Day after day
Review of Otar Ioseliani's LUNDI MATIN (France).

Anton Dolin
Blood and flesh
Review of Tom Tykwer's HEAVEN (Germany — USA).

Anjelika Artyukh
Fairy
Review of Hayao Miyadzaki's SEN TO CHIHIRO NO KAMIKAKUSHI (Japan).

Elena Stishova
Part of speech
Review of Alexei Balabanov's THE RIVER (Russia).

Evgeny Gusyatinsky
Age of innocence is left in the past
Review of Denis Evstigneyev's LET'S MAKE LOVE (Russia).

Evgeny Klyuev
Weather forecast
On contemporary language usage.

Vladimir Martynov
Publication
Essay by the composer and music theoretician on music in modern cultural context.

François Ozon
Dolls' house
Conversation with the well-known French film-maker.

Sergei Medynsky
To shoot means to think
Portrayal of the docu-cinematographer Irina Uralskaya.

Nina Tsyrkun
Virtual film realm by Gennady Maslovsky
In memoriam of the late filmcritic.

Victoria Belopolskaya
Born to crawl leaves the runway

Klaus Kristensen
Principles of Dogma and documentaries
On new trends in documentaries as represented at Amsterdam International, and commentary on the notorious manifesto.

Dmitry Desyaterik
Shadow of substance
Traditional point of view of the young critic on the up-to-date Ukranian film process.

Dmitry Dolinin
Film visuality for dolts
Lessons on cinematography (concluding installment).

Olga Surkova
Chronicles of Tarkovsky. THE MIRROR
Diary notes and commentaries.

Friedrich Gorenstein
Home angels
The last essay by the late writer.

Pavel Chukhrai
A driver for Vera
Script.

10 ИЮЛ 2002
№ 15621

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 15.04.02. Подп. к печати 14.05.02
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,15
Заказ 164. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

«Корабельные новости»

Режиссер Лассе Хальстрём

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, И.КУЛИК, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, И.МАНЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, Г.СИТКОВСКОГО, О.СУРКОВОЙ, И.ТКАЧЕНКО, Т.МОСКВИНОЙ, А.ФИЛОЗОВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Русский ковчег» Александра Сокурова. Фильм-кадр

Альтернативное кинообразование.
Александр Баширов, Николай Изволов

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ВОЙНА» Алексея Балабанова
«МОЛИТВА ЗА ГЕТМАНА МАЗЕПУ» Юрия Ильенко
«ЧЕРНЫЙ ЯСТРЕБ» Ридли Скотта
«ГОРОД ПОТЕРЯННЫХ ДУШ» Миике Такаси

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР ХВАН
ЛЕВ АННИНСКИЙ
ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ
ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

БРАТЬЯ ФАРЕЛЛИ
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Екатеринбург-2001
Фэнтези-экран
Дети в советском кино

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

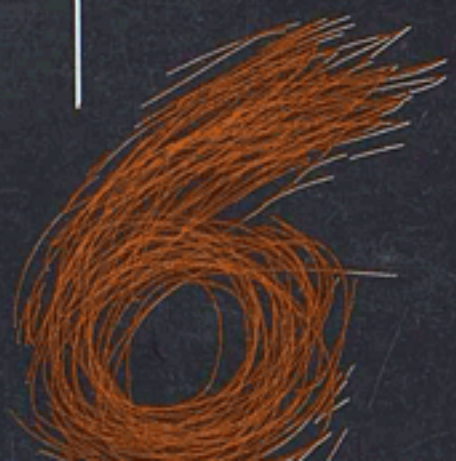
«ПМЖ» на ОРТ. Интервью с Георгием Гавриловым

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Хроники Тарковского. «Зеркало»

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Михаил Козаков. ТРЕТИЙ ЗВОНОК
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»



2 0 0 2